Н. СИМОНОВ
Ю. ЗАВАДСКИЙ

М. Любомудров

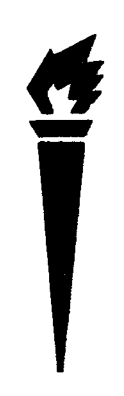
ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ



Жизнь
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

ОСНОВАНА
В 1933 ГОДУ
М. ГОРЬКИМ



ВЫПУСК 5

(644)

М. Любомудров

Н. СИМОНОВ
Ю. ЗАВАДСКИЙ

Второе издание, исправленное и дополненное

МОСКВА
«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»
1988

ББК 85.334.3(2)7
Л 93

Рецензенты:

ПРОКОФЬЕВ Вл. И., доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР

ПОЛЯКОВА Е. И., доктор искусствоведения

Л $\frac{4702010200-048}{078(02)-88}$ 160—88

ISBN 5-235-00223-7

Николай СИМОНОВ

ГЛАВА 1

ЮНОСТЬ

В глубине России на берегу великой реки стоит большой город. У него богатая история и самобытное лицо. Во времена Иоанна Грозного, в 1586 году, воевода Г. О. Засекин с людьми по царской грамоте выстроил крепость на берегу при слиянии Волги с притоком — рекой Самарой, на низких склонах Сокольих гор. Живописная панорама открывается глазам с прибрежных холмов.

Неспешно текли годы. В 1851 году высочайшим указом Самара получила статус губернского центра. Тогда в ней проживало двадцать тысяч жителей.

Стремительным взлетом отмечено развитие города на рубеже XIX—XX веков. Самара рождалась заново — она превращалась в крупный торговый, промышленный и культурный центр, становилась оживленным речным портом. По темпам экономического развития Россию тогда сравнивали с Америкой. «Русским Чикаго» называли Самару. Явным анахронизмом выглядел теперь ее старинный герб — изображение тонконогого горного козла, некогда в изобилии водившегося в окрестностях.

Город строился и обновлялся. Усилился приток населения — широкие возможности делового предпринимательства привлекали сюда людей. В начале века и поселилась в Самаре семья Симоновых. Родители Николая — коренные волжане. Константин Акимович родом из семьи купца Акима Ивановича Симонова, державшего в Рыбинске бакалейную лавку. Антонина Ивановна, урожденная Кувардина, — из саратовских мещан. В 1898 году в Саратове они повенчались, сыграли свадьбу и поначалу отбыли к месту службы главы семейства — в Казань. Константину Акимовичу исполнилось тогда двадцать

пять лет, Антонине Ивановне — восемнадцать: открытые лица с выражением спокойного достоинства, серьезные, внимательные глаза, твердость характера, прямота взгляда. В обоих ощущалась крепкая, деятельная, сметливая русская порода.

По тем временам семья оказалась небольшой: два сына — Сергей и Николай, дочь Ольга.

Вскоре после рождения первенца Сергея по настоянию Антонины Ивановны семья переехала в Самару, поближе к родственникам. Здесь 21 ноября (4 декабря по новому стилю) 1901 года у Симоновых родился второй сын. Нарекли его в честь зимнего Николы. Крестным отцом стал дальний родственник Симоновых купец Иван Александрович Дивеев, крестной матерью — сестра Антонины Ивановны Мария Ивановна Кувардина.

Дети статью своей подались в родителей: рослые, плотно сбитые, с незаурядной физической силой. Но характеры братьев были разными. Сергей выделялся напористостью, грубоватостью. Николай с детских лет отличался скромностью, добротой. Ростом он пошел в отца, а характером и лицом скорее походил на мать. Рос мечтателем и фантазером. Раннее детство его было безоблачным и светлым. В одном из позднейших писем Симонова отразились впечатления той поры: «...Как будто рождество. Сплю я в детской. Сочельник. Значит, под подушку мне что-то положит Дед Мороз. Завтра елка. Проснешься — мороз сделал свои узоры на окне разные-разные. И луна по ним скользит своим серебром. Мороз. Лучи идут, стелются по детской и доходят до кровати. Хвать под подушку. Нет пока еще ничего, но будет. Слышишь шаги матери где-то на кухне, в столовой. Завтра будет пирог. И я пойду завтра с каким-нибудь подарком на снег. Наверно, будут санки или маленькие лыжи. Смотришь на окно, луну, узор мороза. Причудливый и такой для меня всегда таинственный. И засыпаешь. Спишь. А в груди до боли хорошо».

Николай рано полюбил книги. Как и многие его сверстники, зачитывался приключенческими романами Майн Рида, Луи Буссенара, Фенимора Купера. У родителей не было с ним хлопот: ребенок не дрался, не озорничал, рос серьезным и сосредоточенным. Мог часами возиться с какой-нибудь игрушкой или мастерить что-то занятное из фанерных обрезков, прутиков, досочек. При всем том и нелюдимым его не назовешь: приветлив, любил поглазеть на прохожих, на пеструю нарядную толпу

в Струковском саду, когда родители брали детей с собой на прогулку.

Самарские купцы торговали салом, шерстью, рыбой, но более всего зерном и мукой. Благодатные заволжские степи давали обильный урожай. И в жаркие августовские дни многочисленные крестьянские обозы тянулись к городу. Ребятишки выбегали смотреть, как к амбарам неподалеку от Хлебной площади тянулся нескончаемый поток возов. Поблизости находились известные мукомольные предприятия купцов Чемодуровых, Соколовых, Башкировых. В конторе владельца мукомольного производства Прохорова служил в должности управляющего (или, как тогда называли, «доверенного») Константин Акимович. Контора находилась неподалеку от дома, где жили Симоновы. Сыновья иногда провожали отца на службу. Николай во все глаза смотрел на шумные торги, на азартно жестикулирующих скупщиков, которые спорили и ругались до хрипоты. На солнце струились золотые потоки пшеницы. Скрип телег, ржанье лошадей, крики людей слышались за много кварталов. Иногда мальчики шли к пристаням и восхищенно наблюдали, как самарские крючники грузили на баржи многопудовые мешки с зерном. Крутобокие, пыхтящие буксиры уводили их потом вверх по Волге. Запомнилась Симонову картина: бородатые, загорелые мужики в лаптях, в посконных рубахах навыпуск, с овчинными мурмолками на голове сноровисто бегут по сходням. Потом, усталые, тут же на берегу они валились на солому и засыпали. Приставленные к ногам картонные полоски указывали стоимость найма. Будить спящего по неписаному правилу полагалось лишь в том случае, если цена подходила нанимателю.

Симоновы жили небогато, но с достатком. Они снимали верхний этаж добротного двухэтажного купеческого особняка. Этот дом на Николаевской (ныне Чапаевской) улице, 51 сохранился доныне. Шесть комнат, просторная кухня, помещение для прислуги. Широкая открытая веранда под деревянным навесом выходила во двор. Прочный размеренный быт. По воскресным дням и в праздники все вместе ходили к обедне в Троицкую церковь.

Вскоре пришла пора учения. После окончания начальной трехклассной школы старшего сына Сергея определили в реальное училище: Николая и Ольгу — в гимназию. Лучшей считалась первая мужская гимназия, построенная в 1898 году. Здесь классы просторные и удобные. Гимнастерку Николая перетягивал широкий пояс с

большой медной бляхой, на которой выделялись крупные буквы «С. Г.» (Самарская гимназия). На улице гимназистов можно было издали отличить по темно-синим с белым кантом фуражкам и форменным шинелям с бархатными петлицами и двумя рядами блестящих пуговиц. Николаю, как и всем ученикам гимназии, теперь разрешалось появляться на улице только в форме и не позднее семи часов вечера. Строжайше запрещалось посещение электротеатров, как тогда называли кинозалы. Чтобы попасть на вечернее представление в театр, требовалось получить разрешение классного наставника.

Николай быстро привык к новому распорядку. Учеба давалась легко. С детских лет он отличался редкостной памятью: без труда запоминал целые страницы текста из учебников, свободно декламировал множество стихов. Рано проявилась художественная направленность его увлечений и способностей. Любимыми предметами, по которым Николай получал обычно пятерки, были история, география, литература. Бесспорное первенство в классе принадлежало ему и по рисованию. Гимназический преподаватель сразу почувствовал в эскизах и рисунках Симонова незаурядные способности и всячески их поощрял.

Симоновы приглашали на дом педагога, который учил детей играть на рояле. Иногда музицировала и сама Антонина Ивановна. И тогда квартира наполнялась мелодиями вальсов и русских романсов. Мать ревниво следила за музыкальными успехами сыновей, иногда сама занималась с ними. И здесь сказалась природная одаренность Николая: педагог хвалил его руки, пророчил ему музыкальную карьеру. Неплохо играли Сергей и Ольга.

Иногда в доме Симоновых устраивались музыкальные вечера. Приглашали детей родственников, товарищей по гимназии. У каждого была своя программа. Николай и Ольга, кроме того, выступали с декламацией стихов. Со временем увлеклись так называемыми «живыми картинами». Дети разыгрывали сценки — короткие и незамысловатые, чаще всего на сюжеты русских сказок или нравоучительных рассказов для юношества. Это был первый в жизни Николая театр: выгораживался угол самой большой комнаты — гостиной, занавесом служила простыня, а для зрителей на другом конце сдвигался десяток стульев.

Домашние спектакли устраивались не только у Симоновых. Нередко собирались в доме крестной Николая, одиноко жившей Марии Ивановны Кувардиной. Мария

Ивановна была образованным человеком, много лет она служила ответственным секретарем Самарского окружного суда, пользовалась в городе уважением. Не имея своей семьи, она очень привязалась к детям сестры. Они отвечали тетушке горячей ответной любовью. В дни каникул Николай, Ольга, их сверстница и родственница Нина Лиховидова и другие дети дневали и ночевали в уютной квартире Марии Ивановны, что была неподалеку от гимназии в первом этаже деревянного двухэтажного дома по Садовой улице. Устраивали игры, разучивали стихи, придумывали и репетировали «живые картины». Здесь же нередко и учили уроки. Помощь и советы Марии Ивановны были особенно незаменимы для тех, кто отставал по латыни или по французскому.

Иногда мать водила детей на традиционные воскресные утренники в драматический театр. Побывал Николай и на оперных спектаклях.

Склонность к искусству развивалась и крепла. Благоприятствовало тому и окружение, Самара со временем стала не только торгово-промышленным, но и крупным культурным центром. Крупнейшие поволжские города — Ярославль, Нижний Новгород, Казань, Самара, Саратов — исстари были известны как традиционно театральные. К волгарям принадлежал и отец нашего театра, основатель национальной сцены Федор Григорьевич Волков.

Явившись из недр России, народные таланты приносили с собой духовную мощь культуры, отчетливость национального самосознания, органическую цельность нравственных идеалов, подлинный демократизм.

Велик вклад и Самары в общерусский культурно-исторический процесс. С городом и Самарским краем связаны имена многих писателей, среди которых Сергей Аксаков, Алексей Толстой, Артем Веселый и многие другие.

...В старших классах гимназии Симонов увлекся краеведческой литературой. Фантазия часто уносила юношу к временам, когда Самарой владели войска Степана Разина, когда разбойничала здесь понизовая вольница, отряды Пугачева, а в окрестностях, в Жигулевских горах, располагались отряды Ермака и его соратника Ивана Кольцо.

Заинтересовался Николай и историей местного театра. Регулярные театральные представления начались в Самаре с 1851 года, они давались в доме купца Лебедева на самом бойком тогда месте в городе, у Хлебной площади. По подписке дворянства через несколько лет выстрои-

ли специальное здание с залом на пятьсот мест. Когда оно обветшало, Самара обзавелась более основательной, каменной постройкой. Здание возвели в 1888 году по проекту архитектора М. Чичагова. Внешний вид его и лепные украшения по порталу сцены и ярусам имели много общего с московским театром Корша (где ныне филиал МХАТ), который также строил Чичагов.

Проходя мимо театра, Николай любовался его фасадом, оформленным по канонам «русского стиля», — затейливый узор оконных наличников и переплетов, шатровые башенки, увенчанные фигурными флюгерами. Здание сохранилось, сегодня в нем играет Куйбышевский драматический театр. Юный гимназист впервые тогда услышал о знаменитостях, в разные годы выступавших здесь, — о П. А. Стрепетовой, В. Н. Андрееве-Бурлаке, А. П. Ленском, М. И. Писареве, Е. П. Корчагиной-Александровской.

В старших классах Николай Симонов играл в гимназическом театральном кружке. Ставили пьесы Островского, Гоголя, Фонвизина. Заметный успех Николай имел в роли Мити, приказчика купца Гордея Торцова в пьесе Островского «Бедность не порок». Митя не главный персонаж пьесы. Но Симонов так озорно и увлеченно передавал чувства незадачливого влюбленного парня, что заслужил горячие аплодисменты. В роли дочери Торцова Любови Гордеевны выступала Нина Куровская, ставшая впоследствии известной певицей.

Конечно, многое в игре юных лицедеев имело подражательный характер — они копировали интонации и жесты актеров Самарского драматического театра. Николай все чаще стал посещать спектакли профессиональной труппы. С 1912 года и вплоть до революции местную антрепризу вел Н. Д. Лебедев. Он отдавал много сил заботам о художественном уровне спектаклей и поднял сценическое дело на значительную высоту. Кроме Симонова, в группу заядлых театралов входили его гимназические приятели Коля Янычев, Федор Кривошеев, Коля Чистяков, Ника Бучинский. Проникали не только на утренники, но подчас и на такие пьесы, которые гимназистам смотреть не рекомендовалось. Тогда приходилось переодеваться, снимать форму, чтобы не попасться в партере на глаза педагогам, безопаснее всего было смотреть с галерки. Поскольку далеко не всегда имелся полтинник (цена легального ученического билета «на свободное место»), стремились обмануть бдительность капельдинеров

и проскочить «зайцем». Иногда на один билет ухитрялись проходить вдвоем или втроем.

Гимназисты восхищались игрой премьеров самарской сцены А. Г. Крамова, А. А. Двинского, М. И. Жвирблис, юного тогда К. А. Зубова (впоследствии возглавившего Малый театр в Москве). С бою брались билеты на гастрольные выступления знаменитой М. Г. Савиной, трагиков М. В. Дальского и П. Н. Орленева, братьев Адельгейм, М. М. Петипа. По весне ходили на спектакли ежегодно наезжавшей сюда Казанской оперы. Постоянным соблазном оставалось кино.

Увлечение Симонова искусством — рисованием, музыкой, театром, книгами — было постоянным и сильным. Но тогда же проявилась в нем еще одна страсть — любовь к природе, мечты о дальних путешествиях, о неведомых, таинственных странах. Юноша с упоением погружался в книги о подвигах прогремевших тогда на весь мир полярных исследователей Нансена и Амундсена, о путешествиях Ливингстона в Африке. «Первой моей мечтой в детстве было стать естествоиспытателем, — вспоминал Симонов. — Я собирал коллекции разных камней, составлял гербарии бабочек, жуков и читал очень много книг по естествознанию».

К этой же поре относится его попытка совершить первый большой «поход». Однажды на глаза мальчику попалась биография знаменитого полярного исследователя Фритьофа Нансена. Маленький Коля с восторгом «проглотил» книгу и сразу решил стать путешественником. В биографии Нансена мальчика поразило то, как неутомимо, подолгу он тренировал себя. Коля решил тоже тренироваться. Подолгу ходил на лыжах зимой. Охотно катался с ребятами с гор, уходили они на много верст в заволжские леса. А летом самарские мальчишки чуть не ежедневно плавали и купались в Волге. Иногда Николай уезжал к рыбакам, проводил недели на реке.

По Волге отправился Николай с родителями в Рыбинск к деду. Неспешно тянулись волжские берега, караваны судов, шумные причалы. Дед Николая Аким Иванович и его жена принадлежали к староверам. В их доме поддерживался жесткий распорядок. Нередко Николая брала с собой в поездки крестная — тетушка Мария Ивановна. С нею мальчик побывал у материнской родни в Саратове. Запомнилось и путешествие в Саровский мужской монастырь. Ехали туда по железной дороге, с пересадкой в Пензе. От Темникова до монастыря добира-

лись на лошадях. Николай впервые путешествовал по чугунке, задумчиво вглядывался в проплывавшие за окном холмы с лесистыми склонами, в равнинные просторы с редкими приземистыми деревеньками. Новый мир открывался ему, волновал душу. Когда на склоне лет Симонов должен был сыграть главную роль в фильме «Очарованный странник», опорой ему послужили впечатления от поездки в Саровскую пустынь.

Однажды Николай отправился и в кругосветное путешествие... Правда, путешествие было особого рода. Мечтой любого самарского мальчишки являлась знаменитая «Жигулевская кругосветка». Так называли поездку на лодке по рекам Волге и Усе общим протяжением 210 верст. От Самары плыли вниз по Волге до села Переволоки. Здесь через двухверстный водораздел перепрaвлялись на Усу, которая впадает в Волгу выше Самары. По Усе доплывали до Волги, а там снова двигались вниз по течению, к городу. «Кругосветка» длилась обычно от трех до шести дней.

Братья Симоновы в дорогу собрались вместе с Колей Янычевым и его отцом, у которого имелся вместительный, добротный ялик. К путешествию готовились как к празднику.

Еще до зари горничная Симоновых Фрося не без труда разбудила братьев. А еще через полчаса Николай и Сергей, выбирая путь покороче, направлялись к Струковскому саду, наискосок от которого в конце Александровского спуска находился Самарский яхт-клуб. От его пристани и отчалила лодка с путешественниками.

Когда ялик вышел на стрежень, грести стало совсем легко. По очереди сидели на веслах, сменяли друг друга у руля. Миновали устье Самарки. Остались позади бахчи и огороды Коровьего острова, прикрытые утренней дымкой корпуса барж и пароходов, которые стояли на ремонте в Поджабьем затоне. Река круто поворачивала на запад, течение стало быстрее. Открылись пойменные леса пологого левого берега, а справа... мальчики завороженно смотрели, как над полосами речного тумана надвигались, набирая высоту, отроги Жигулевских гор, изрезанные извилистыми желто-красными оврагами, густо поросшие темно-зелеными липами, ореховым кустарником, рябиной, ольхой, черемухой.

По правому берегу простиралась Самарская лука, редкостный по живописности край, жемчужина Среднего Поволжья.

Пораженные красотой, путешественники притихли. Поднявшееся солнце припекало спину, но идущая от реки прохлада смягчала наступавший зной. И друзья удивленно переглянулись, когда в отдалении послышался гром. «Вот уж не думал, что попадем под дождь», — сказал Николай, осматривая горизонт. «Придется причаливать, может подняться ветер», — заметил Янычев и оглянулся на сидевшего на веслах отца. Раскаты повторились. Это было тем более странно, что в июльскую пору грозы здесь весьма редки. Янычев-старший пристально посмотрел на парней. «Грозы не будет, — ответил он, как-то невесело усмехнувшись. — Это артиллерийский полигон. Про Шелехметь слыхали? Вот ниже села, на крутых сопках, он расположен». Дальняя канонада напомнила о войне, начавшейся год назад, когда, как сказано было в царском манифесте, Германия «внезапно объявила войну России», армии кайзера Вильгельма вторглись в ее пределы.

Янычев-старший рассказал ребятам, что эта сильно пересеченная местность была выбрана под полигон еще в 1904 году — она давала возможность ставить цели на крутых откосах.

Николай вдруг вспомнил, как совсем недавно, весной, гимназия торжественно хоронила Александра Мясникова. Один из первых учеников, Александр из шестого класса гимназии добровольцем ушел в армию, после окончания трехмесячной школы прапорщиков отправился на фронт. Через две недели он был убит под Перемышлем во время отступления русской армии.

...На отдых путешественники остановились у большой поляны близ села Винновка. Николай сразу достал планшет с рисовальной бумагой, карандаши, акварельные краски. Солнце клонилось к закату. Стремясь уловить неповторимую игру светотени, богатство красок, юноша торопливо набрасывал эскизы.

Отец Янычева не впервые плавал по «кругосветке». Когда приблизились к селу Ермакову, он напомнил о волжских походах атамана Ермака. За Малой Рязанью показал вход в глубокую пещеру, которую народное предание связало с именем Степана Разина. Чуть ниже по реке стали видны и остатки его былого городища с кольцом земляного вала.

Ночевали в селе Переволоки, где предстояло на специальных, с низким днищем дрогах-люшнях перевезти лодку на Усу. Место это издавна считалось стратегически

важным. Иоанн Грозный, а позднее и Петр Великий замышляли построить здесь город.

Николаю особенно запомнилось плавание по узкой, извилистой Усе, которую с двух сторон обступали холмы и каменистые осыпи. У знаменитого Молодецкого кургана сделали привал. Оттого, что курган стоял одиноко и обособленно от других гор, казался он величественным и неприступным. Высокие мачтовые сосны украшали его вершину. Далеко-далеко видна отсюда волжская ширь.

Николай продолжал делать зарисовки. По пути к Самаре была еще остановка у деревни Ширяево, в окрестностях которой в 1870 году художник И. Е. Репин писал этюды к картине «Бурлаки на Волге».

Все остались довольны путешествием. Долго еще вспоминали наваристую уху из стерляди, которую выловили в Усе. И то, как карабкались по крутому склону Царева кургана, на вершине которого Николай стал декламировать пушкинского «Медного всадника».

Осенью начались занятия в гимназии. А вскоре на стенах класса, где учился Николай, развесили сделанные им за лето рисунки. Это была первая (и единственная при жизни!) выставка Симонова-художника.

...Февральская революция всколыхнула общественную атмосферу города, подхлестнула жажду перемен и обновлений. Один за другим устраивались митинги и собрания. Стали множиться кружки и клубы любителей наук и искусств. По инициативе самарских педагогов Н. П. Кананыкина, П. В. Архангельского молодежные кружки «Юность» и «Свободное юношество» в мае 1917 года объединились, и на их основе возник так называемый Дом учащегося юношества (ДУЮ), который привлек к себе много гимназической молодежи.

Завсегдатаем этого своеобразного молодежного клуба стал и Симонов. Его заинтересовал драматический кружок, которым руководила бывшая актриса О. В. Покровская. Первоначально Дом учащегося юношества размещался в центре города, на Дворянской улице, в здании бывшего банка. Позднее из реквизированных в богатых особняках книг здесь составилась хорошая библиотека, куда частенько захаживал Николай.

Клуб посещало немало одаренных юношей и девушек, из которых позднее вышли известные деятели искусства, культуры и науки — художник Василий Ефанов, артисты Петр Аржанов, Александр Каверзин, Николай Панчехин, Софья Завельская, кинодраматург Мария Смирнова (в девичестве Овсянникова), историк и археолог Михаил Каргер, философ Юрий Францев. Среди сверстников выделялся и Симонов — разносторонностью способностей, своей влюбленностью в искусство, серьезным, глубоким отношением к нему.

Увлечение Симонова театром граничило с одержимостью. В клубе тогда репетировали драматические сцены, отрывки из пьес. Николай с азартом декламировал монологи из «Живого трупа», «На дне», «Скупого рыцаря», читал из «Фауста» Гёте — «На земле весь род людской...», из шекспировского «Юлия Цезаря». В коридорах слышался его выразительный голос. Симонов увлеченно читал монологи Саввы из одноименной пьесы Леонида Андреева: «Уничтожить все: старые дома, старые города, старую литературу, старое искусство... Остерегайся вещей! Ты не смотри, что они молчат — они хитрые и злые. И их нужно уничтожить. Нужно, чтобы теперешний человек голый остался, на голой земле. Тогда он устроит новую жизнь. Нужно оголить землю... содрать с нее эти мерзкие лохмотья...» Напористая энергия, безоглядная решительность Саввы, сулящего возможность разом переустроить и обновить человечество, туманили и кружили молодые, горячие головы. Разрушительная проповедь героя, его нигилизм и анархизм романтически настроенная интеллигентская молодежь отождествляла с революционным очищением, с борьбой за уничтожение зла.

Назначенная в 1918 году главным режиссером городского театра З. М. Славянова пригласила Николая сыграть Савву с профессиональной труппой в поставленном ею спектакле. Самарские театралы оценили его выступление — по общему признанию, оно оказалось более интересным, чем исполнение той же роли актером Зотовым.

О Николае заговорили как о талантливом, подающем надежды артисте. В спектаклях драмкружка партнером Симонова нередко выступал его приятель Василий Ефанов. В «Живом трупе» Николай играл Протасова, Василий — следователя, в пьесе Л. Н. Андреева «Дни нашей жизни» они играли роли студентов: Симонов — Онуфрия, Ефанов — Глуховцева.

Одновременно Николай подвизался в спектаклях любительской труппы при Алексеевском детском приюте, где имелся уютный зрительный зал. Пожелтевшие листочки уцелевших театральных программ подтверждают,

что Симонов неоднократно играл на этой сцене, которой руководили актриса городского театра Л. М. Шаланина и режиссер И. М. Урецкий. 15 февраля 1918 года Симонов играл Шмагу в «Без вины виноватые» А. Н. Островского.

Симонов с жадностью отдавался своим увлечениям. Как и у Ефанова, интересы его сосредоточились в двух направлениях: актерское искусство и занятия живописью. Живопись постепенно все более захватывала его. В драмкружке молодежного клуба Николай стал бывать набегами: неожиданно возникал, столь же внезапно исчезал. Общительный, порывистый и страстный, он порой вдруг умолкал, уходил в себя, увлеченный новыми замыслами и мечтами. И тогда казался друзьям отрешенным от действительности человеком.

Выступил он и как театральный художник — написал декорации к спектаклю «Вишневый сад». Симонов пристраивался у окна репетиционного зала — рука его быстро двигалась по бумаге набрасывая очередной эскиз или рисунок. Иногда стремительно подсаживался к роялю и играл свое любимое — «Лунную сонату» Бетховена.

У Николая вошло в привычку пересыпать свою речь репликами из разных пьес. Особенно любил он монолог Феди Протасова из последнего действия «Живого трупа». Часто декламировал его, читал с необычным подъемом, начиная с фразы «Живут три человека: я, он, она. Между ними сложные отношения, борьба добра со злом, такая духовная борьба, о которой вы понятия не имеете...»

Читая театральные монологи, Симонов и внешне преображался — приосанивался, становился собранным, подтянутым. Речь его лилась легко и свободно, и ощущалось в ней глубокое человеческое достоинство. Николай мог декламировать где угодно и в любой час — вдруг, поднявшись в рост в лодке посреди реки, или ночью, забравшись на стоявшую у причала высокую баржу, когда молодежь после вечерних спектаклей шла к Волге. Его певучий, звенящий и сильный голос завораживал слушателей.

В отличие от многих иных сверстников Симонов обнаружил завидную целеустремленность. Духовная его жизнь была целиком заполнена театром, литературой, живописью. Его интересы сосредоточивались на искусстве глубоком и серьезном. Большая часть интеллигентной молодежи увлекалась тогда творчеством левых художников и литераторов, стихами Маяковского, Хлебникова,

дерзкими манифестами Маринетти, Бурлюка. Симонов оставался к ним равнодушным, его тянуло к высокой драме и поэзии, к классике.

Николай старался не пропустить лекций, вечеров, диспутов на культурно-исторические и художественные темы. Городские афиши зазывали тогда на лекции о П. И. Чайковском и Э. Верхарне, А. П. Чехове и М. Горьком, Н. А. Некрасове и А. К. Толстом. Они устраивались общественными организациями в помещении Городского народного университета на Николаевской улице, в электротеатре «Триумф», в городском театре, в Пушкинском народном доме.

Товарищи ценили компанейскую, увлекающуюся натуру Николая, его приветливость, отзывчивость. «Он имел могучее сложение, внешность льва, а по характеру — мягкий, добрый, почти теленок» — таким запомнился Симонов-юноша Василию Ефанову. Николай нравился девушкам, но сам никем не увлекался, держался на расстоянии.

Николая Симонова уже тогда знали в Самаре многие. Зимой ходил в тулупе на енотовом меху нараспашку, шапку любил сдвинуть набекрень. Летом носил холщовые косоворотки, никогда не застегивал воротничка. Обращало внимание его по-мальчишески задорное стремление к удальству. Он становился заводилой в компании с такими преданными ему товарищами, как Николай Алашеев, Виктор Овсянников, Владимир Смирнов. Любил Симонов прокатиться на лихаче — тогда в Самаре трамваи ходили лишь по нескольким улицам и главным средством передвижения оставались извозчики. В облике его, в манерах ощущались свобода и спокойная, уверенная сила. Он был красив — высок и широкоплеч, с гривой густых волос, в юношески нежных чертах лица уже проступала скульптурная рельефность.

Николай рано начал седеть — такова была особенность симоновского рода. Его приятель Александр Каверзин (ставший впоследствии блистательным эстрадным танцовщиком) однажды, обнаружив на висках Николая белизну, спросил: «Ты что это — виски напудрил?» Симонов усмехнулся и, тряхнув головой, ответил: «Вероятно, я становлюсь мужчиной...»

Он рос настоящим волгарем. Ничего и никого не боялся, хотя драк избегал и сам забиякой никогда не был. Доброту Николая знали все. За слабых и обиженных он вступался сразу же.

...25 октября 1917 года Временное правительство в Петрограде было свергнуто. Второй съезд Советов утвердил первые декреты нового, Советского правительства. Весть о победе большевиков пришла в Самару в тот же день. А вечером 26 октября в помещении театра «Олимп» состоялось расширенное заседание Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов. На нем была провозглашена Советская власть в Самаре.

Самарский ревком под председательством В. В. Куйбышева в своем обращении к рабочим и солдатам заявил: «Вы нам вверили всю полноту революционной власти. Эту власть мы используем как для революционного проведения в жизнь мер в интересах революционных масс, так и для борьбы с контрреволюцией...»

Противники революции призывали население не подчиняться представителям Советской власти. Через полтора месяца после ее провозглашения, в ночь на 15 декабря, было взорвано здание ревкома. В оренбургских степях начали бесчинствовать белоказачьи отряды атамана Дутова.

Время было суровое, беспощадное. Много месяцев город находился на чрезвычайном положении. Романтически настроенным молодым людям не все могло быть понятным в происходивших событиях, в борьбе, которая сразу приняла открыто непримиримые формы.

Симонов и большинство его друзей приняли Советскую власть как власть народа. По сохранившейся привычке к спорам и дискуссиям молодежь продолжала обсуждать происходившие политические перемены. Николай порой громче и откровеннее других высказывал свое мнение. Видимо, возникали поводы по-разному истолковать его реплики. «Он иногда бывал несдержан на язык, и в связи с этим у него возникали неприятности», — вспоминал Александр Каверзин. В этих случаях выручал один из участников драмкружка, Афанасий Милькин, который работал в Чека.

Немало драматических событий было связано с захватом Самары белочехами и белогвардейцами. В начале июня 1918 года их соединенные силы подошли к городу. Симонов явился свидетелем трехдневных ожесточенных боев за Самару. Силы оказались неравные, и отряды Красной гвардии вынуждены были отступить.

Спустя четыре месяца, 7 октября красные части освободили город. Однако в марте — апреле следующего года вновь шли тяжелые оборонительные бои против наседавших колчаковцев. Позднее в результате контрнаступления красных они были разгромлены.

Но напряженная обстановка в городе сохранялась. Политические настроения интеллигентной молодежи, посещавшей Дом учащегося юношества, рождали настороженность у вожаков самарского комсомола. Они начали борьбу за то, чтобы освободить клуб от «буржуазных влияний». Молодые люди продолжали увлекаться творчеством М. Горького, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, В. Г. Белинского, а также обнаружили стойкий интерес к модным декадентским течениям. Однако литературные чтения и иные общественно-культурные мероприятия, по мнению губкома комсомола, отвлекали молодежь от задач революции.

У комсомольцев вызвали тревогу некоторые диспуты. На одном из них с докладом о горьковских «Песне о Соколе» и «Песне о Буревестнике» выступил приятель Симонова Адриан Бочаров. Он трактовал произведения как призыв к анархической борьбе героев-одиночек, чем вызвал горячие споры.

Под влиянием событий некоторые завсегдатаи клуба, например Юрий Францев, вступили в комсомол. Близки были к комсомольцам, держались вместе с ними, хотя и не вошли в организацию, Н. Симонов, Н. Янычев и многие их друзья.

В конце концов на одном из собраний члены Дома учащегося юношества постановили «самораспуститься».

Симонов некоторое время посещал седьмой класс единой трудовой школы, возникшей на основе гимназии, но потом бросил занятия. Позднее во всех анкетах в графе «образовательный ценз» он указывал: шесть классов гимназии. Все свободное время Николай продолжал отдавать рисованию и драматическому кружку.

К этому моменту созрело решение — посвятить себя живописи. Он, решив стать художником, поступил в городскую художественно-промышленную школу, на вечернее отделение. Школа находилась неподалеку от дома, на Почтовой улице. Живописи Николай учился у опытного художника М. И. Степанова (он вел также студию в ДУЮ), уроки рисунка брал у П. А. Краснова, возглавлявшего частную школу живописи и рисования. Кроме того, Симонов посещал изокружок, которым руководил художник Гундобин.

Часто у начинающих художников не было красок. Они покупали в москательной лавке какие-то немысли-

мые химикалии и терли их на постном масле, потом трамбовали в старые, с израсходованной краской, тюбики. Стужа вымораживала помещение студии, деревенели и переставали слушаться пальцы. По вечерам ученики по очереди бегали к близко расположенному кафедральному собору Александра Невского, ломали на дрова ограду соборных садиков.

Николай обносился, ходил оборванным, стал носить лапти. Он чувствовал, что становится все менее возможным просить денег у матери (отец к этому времени ушел из семьи). Порой их не было даже на парикмахерскую. Тогда парни стригли друг друга сами.

Иногда удавалось подрабатывать — Николай писал агитационные плакаты, выступал в концертах и спектаклях для госпиталей и воинских частей, подвизался статистом в Самарской драме.

Донимал голод. Положение с продовольствием особенно обострилось после сильной летней засухи в Поволжье в 1920 году. Питались скудным пайком черного хлеба, воблой и селедкой, пили морковный чай. Летом ездили на другую сторону Волги, помогали рыбакам тянуть невода, сами ставили переметы. Ловили стерлядь «оханом» — снастью запрещенной (треугольная на металлическом пруте сеть с мотней), которую тащили по дну. Ночью, отогреваясь у костра, жадно хлебали наваристую уху.

Сыпняк терзал Россию. Эпидемия захлестнула и Самару. Свалился в сыпняке и Симонов. Полтора месяца пролежал в тифозном бараке. Вышел после болезни слабым, исхудавшим, голова острижена наголо, на бледном лице залегли тени. Но могучее от природы здоровье постепенно возвращало силы.

Поправившись, он вернулся к занятиям живописью. Невзгоды забывались быстро. Николая окрыляли большие мечты. В этом выносливом парне рождалось и крепло сознание больших возможностей, надежда на будущее. Утверждалось поначалу не очень отчетливое чувство бескрайнего простора жизни, вера в свое предназначение — высокое и ответственное.

Николай ощущал неясное брожение сил, смелые мысли бередили ум. Иногда близким друзьям он мог ухарски сказать: «А я буду большим, знаменитым артистом. Тогда приглашу вас в первый ряд...» Не оставлявшее его влечение к театру, к профессии артиста в ту пору все же воспринималось им мечтой далекой и недосягаемой.

Реально осуществимым казалось желание стать художником. И Николай все чаще задумывался об учебе в столице. Ему шел двадцатый год — пора было определить дальнейший путь. Его друзья тоже грезили о славе, жаждали поучиться у выдающихся мастеров. Среди учеников художественно-промышленной школы многие бредили столицей, все «тянули», как в «Трех сестрах», — в Москву, в Москву... До Самары доходили заманчивые слухи о новых порядках в ставшей более доступной для желающих Петроградской Академии художеств. После революции ее преобразовали в Государственные свободные художественно-учебные мастерские.

Дирекция самарской школы готова была поддержать своих учеников и «делегировать» их в столичный вуз. Так созрело решение троих: Симонов, его товарищи Николай Свиненков и Василий Ефанов договорились вместе ехать в Петроград. Самарский отдел народного образования выдал друзьям направление. 26 мая 1921 года Симонов вышел из канцелярии школы, бережно пряча в карман страничку, вырванную из школьной в косую линейку тетради. На ней рядом с печатью торопливым почерком было написано: «Предъявитель сего, студент художественно-промышленной школы Н. К. Симонов, командируется самарским управлением Губпрофобра в г. Петроград, в Государственно-художественные мастерские для продолжения образования. Управление просит все советские учреждения оказывать товарищу Симонову всяческое содействие к срочному проезду его в г. Петроград».

...Начало июня 1921 года в Самаре было жарким. Назавтра предстоял отъезд в Петроград. Симонов сожалел, что нельзя отправиться пароходом до Ярославля, а дальше — там до Питера рукой подать — по чугунке. Пассажирское сообщение по воде давно прервано.

Николай решил съездить за Волгу, на противоположный берег, где тянулась полоса песчаных пляжей. Он намеренно отправился один, без друзей, выбрав ранний безлюдный час, чтобы никто не мешал расставанию. Хотелось еще раз сосредоточиться, помечтать о будущем.

Одолев стрежень, он направил крашенную в белый цвет лодку (в симоновской компании ее прозвали «медицинской») к берегу. Закатав брюки, выскочил на отмель и вытащил лодку на песок. Выпрямился, оглянулся назад. Там, за широкой водной далью, виднелись дебаркадеры, от береговой кромки вверх террасами поднимался город. Над пристанями, вдоль территории знаменитого на

всю Россию завода А. Вакано и К° тянулась строчка саженных белых букв: «Высочайше утвержденное товарищество жигулевского пивоваренного завода». Над рекой еще стлался ночной туман. Зябкий утренний ветерок постепенно разгонял его, и туман распадался на клочья, таял. Редкие облака недвижно повисли в небе. Солнце едва показалось из-за горизонта.

Бескрайний речной простор притягивал к себе, завораживал, счищая с души наносы житейских забот. Сколько раз Николай просиживал здесь с мольбертом, стремясь отразить переменчивую, волшебную красоту реки. Волгу он любил самозабвенно. Река-легенда будила мечты и надежды. Не через нее ли постигалась кровная связь с Отечеством, с Россией?

У реки под слабый плеск прибрежной волны думалось легко и свободно, на душе светлело. Последний месяц был мучительным для Симонова. О Петрограде, куда он решил ехать учиться, носились разные слухи: говорили о затяжных перебоях с хлебом и скудности пайка, об отсутствии топлива, шептались о заговорах, о налетах и бандитизме, об арестах, расстрелах и реквизициях. Вместе с тем было очевидно, что культурная жизнь Петрограда не замерла. Работали театры, учебные заведения, печатались журналы и книги. Разумно ли в такой сложной обстановке покидать уютный родной кров и отправляться в суровую неизвестность? Выдержит ли он? — снова и снова спрашивал себя Николай. Сомнения отступали, но до конца не рассеивались. Мать и слышать не хотела об отъезде. Отец также не одобрял его намерений. Николай не страшился бедности и лишений и готов был не только учиться, но и зарабатывать одновременно на хлеб. Его богатырского здоровья хватило бы на пятерых. Он верил в свой талант, но не мог знать, найдет ли признание в столице. Что ждет его в чужом городе? Тревожные чувства сжимали сердце. Николай провел рукой по стриженой голове, в неясном волнении потер лоб. Он продолжал любить Самару, но душе его стало в ней тесно.

Симонов смотрел в чистые, прозрачные струи бегущей воды. Словно искал у реки ответа. Еще раз достал из кармана смятый конверт из грубой оберточной бумаги. Развернул письмо. Оно было из Петрограда от сверстника Николая Осипова. Осипов убеждал Николая приехать, писал, что на первое время можно будет остановиться у него на Боровой улице, где он жил вместе с родителями.

Осипов был родом из Питера, несколько лет назад он приезжал из голодной столицы в хлебную тогда еще Самару «подкормиться». Николай познакомился с ним на футбольном поле, когда в очередном юношеском матче они оказались в одной команде: Николай, как обычно, играл левого крайнего, а Осипов был центром нападения.

Пробившийся сквозь белое разлапистое облако солнечный луч скользнул по воде. Ее поверхность вспыхнула слепящими искрами. Николай сощурился, улыбнулся. И вдруг резко скинул рубаху, разделся донага и с разбегу бросился в протянувшуюся по речной глади солнечную дорожку. Холодная вода обожгла кожу. Но плыть было легко. Он любил воду и плавал прекрасно. Тело быстро привыкло к прохладе. Распластавшись на спине и раскинув руки, Николай увидел высокую синеву, постепенно гаснувшие звезды. Быть может, где-то там, в просторах мироздания, светилась и его звезда, та, что ведет за собой...

Торжественное, праздничное чувство слияния с природой овладело им. Воображение отодвигало реальность, он ощущал себя сыном реки и неба, и это ощущение переполняло душу светом, силой, уверенностью. Предчувствия... «Великие души не могут не иметь великих предчувствий», — говорил Достоевский.

Николай очнулся, заметив, что его сносит течением. Повернувшись на бок и размашисто загребая правой, он мощными рывками поплыл к берегу.

В тот же день он выехал из Самары.

ГЛАВА 2

ВЛАСТЬ ПРИЗВАНИЯ

15 июня 1921 года Симонов вместе с Николаем Свиненковым приехал в Петроград [1].

Дорога сильно утомила обоих. В набитом людьми вагоне было жарко. Досаждали дым и копоть от паровоза. До Москвы добирались более трех суток. Поезд шел мед-

[1] Позднее в анкетах и интервью Симонов называл датой приезда в Петроград 1919 и даже 1918 годы. Но, как очевидно из документов его личного дела, хранящегося в научно-библиографическом архиве Академии художеств, впервые он приехал в Петроград в середине июня 1921 года.

ленно, иногда останавливался, и пассажиров просили помочь нарубить дров в ближнем лесу: топлива не хватало. На остановках вдоль вагонов бродили исхудавшие бледные люди, выпрашивая чего-нибудь съедобного.

Пересадка в столице оказалась мучительной. Ночь друзья провели на вокзале, поспать не удалось.

Хмурым ветреным утром путешественники вышли на Знаменскую площадь, что перед Московским вокзалом. Небо было затянуто серой пеленой облаков, моросил дождь. Город поразил своей мрачностью и неприветливостью. Обшарпанные стены домов, разбитая мостовая, которую давно не ремонтировали, торопливо снующие прохожие. Звенели и пронзительно скрежетали на стрелках трамвайные вагоны. Петроград переживал пору разрухи и голода. Его население сократилось до восьмисот с небольшим тысяч человек. Прошедшей зимой на заводах не раз возникали «волынки» — рабочие часто прекращали работу. Только что отгремела канонада, сопровождавшая подавление кронштадтского мятежа...

Друзья постояли в вокзальных воротах, наскоро выкурили по самокрутке. Закинули за плечи холщовые мешки (в них самыми дорогими были пакеты с акварелями, эскизами), подхватили плетеные корзинки с остатками снеди, которую везли из Самары, и, разузнав дорогу, отправились на Боровую улицу к Николаю Осипову. У него и прожили первые дни.

На следующее утро Симонов и Свиненков переступили порог академии. Как выяснилось, набора студентов в это время не производилось. В разгаре был так называемый летний учебный «триместр». К тому же вуз находился в стадии реорганизации. Лишь месяц назад утвердили новый устав учебного заведения, вернув ему наименование «Академия художеств». Заканчивался период затяжной анархии, когда учеба шла в тридцати мастерских, а каждый педагог внедрял свою «методу». Руководители мастерских тогда не назначались, а выбирались студентами.

Прибывшим самарцам в приеме отказали, посоветовав подождать до сентября, когда будет новый набор. Однако парни проявили настойчивость. Симонов вытащил из-за пазухи командировочное удостоверение, а затем справку, из которой следовало, что он «обучался в художественно-промышленной школе в течение двух лет, причем в предметах, преподаваемых в школе, проявил значительные успехи». Дело решилось, когда оба показали привезенные работы — они не оставляли сомнений, что настырные провинциалы обладают дарованием.

Тогда-то и легло на стол заявление, которое, видимо, тут же, наспех, на оборотной стороне бланка похвальной грамоты бывшей императорской академии набросал Симонов: «В Академию художеств. Заявление. Прошу о зачислении меня студентом факультета по живописи... 16 июня 1921 г.».

С этого дня оба Николая и были зачислены студентами. Симонов и Свиненков перебрались в общежитие. Оно находилось рядом, в здании, выходившем на литейный двор академии. В комнате мебели почти не было. У стены стояли железные койки с продранными тюфяками, из которых сыпалась соломенная труха. На грубо сколоченном дощатом столе находился медный прокопченный чайник и кружки. В соседних комнатах жили саратовцы, вятичи, уральцы.

Сколь суровой ни представлялась жизнь молодым мечтателям, действительность превзошла ожидания. Стипендии не платили. Преследовало неутолимое чувство голода. Хлебный паек был столь скудным, что Симонов иногда разом выкупал недельную норму и съедал ее в один присест.

Пришлось думать, как прокормиться. В личном деле сохранилось заявление Симонова от 23 августа 1921 года с просьбой выдать ему удостоверение личности для получения трудкнижки. Но найти работу оказалось куда сложнее, чем поступить в академию. Биржу труда на Петроградской стороне, около Сытного рынка, постоянно окружала плотная толпа безработных. Николай перебивался случайными, поденными заработками.

Трудности подстерегали и в стенах самой академии. Единая программа обучения еще только создавалась, дисциплина отсутствовала. Не было согласия среди преподавателей. Остервенело спорила об искусстве студенческая молодежь. Шла острая борьба между приверженцами реалистического искусства и сторонниками новых, «левых» течений. Последние энергично и небезуспешно стремились навязать свои вкусы. Симонов обнаружил, что немало «левых» не только среди зеленой учащейся молодежи, но и среди преподавателей.

Студент академии художник В. Курдов, уроженец Вятки, вспоминал об этой поре: «Особенно трудно было нам, провинциалам, воспитанным на идеалах искусства прошлого, мечтавшим писать картины. Вдруг на нас об-

рушились разящие доводы опровержения всего старого. Даже само существование искусства ставилось под сомнение. «Старушка живопись умерла», — говорили многие... Иные не выдерживали душевного смятения и бросали академию и искусство».

Первокурсникам предоставлялась возможность самим разбираться в сумятице противоборствующих кружков и течений.

В ноябре 1921 года А. В. Луначарский дал директиву открыть в академии отделение «новых течений», в результате чего в ее состав были включены мастерские художников-модернистов М. Матюшина, В. Татлина, Гуминера. Преподавали и другие представители «левого фронта» — В. Денисов, К. Малевич, Н. Альтман, П. Филонов.

Николай вглядывался в пятна на холстах Матюшина и безуспешно стремился постичь, что означает его метод «расширенного смотрения», призыв видеть «и затылком».

Симонов с удивлением рассматривал в актовом зале татлинскую модель башни в честь Третьего Интернационала. Фигуры из жести и стекла — куб, пирамида, цилиндр — поставлены друг на друга. Николай не мог понять тех шумных схваток, которые сопровождали появление этой модели.

В мастерской Альтмана Симонов наблюдал, как художник сыпал в краски крупу, опилки, песок, — искал «новую фактуру». Малевич, вернувшись из Витебска, где работал вместе с Марком Шагалом, выступил с декларацией УНОВИС — установителей нового искусства беспредметного мира. Академические нормы обучения ниспровергал Филонов, который проповедовал свою «систему мирового расцвета».

Дни бежали быстро. Обучение шло по временной программе. На каждом курсе преподавал коллектив из двух-трех профессоров. Модель ставилась сообща в присутствии представителей от учащихся. Симонов уже не удивлялся тому, что на семестровых экзаменах студенты вмешивались в оценку работ. Преподавание вели художники различных, часто враждебных друг другу течений, чем и определялась диаметрально противоположная порой оценка студенческих работ.

Противники традиций претендовали на революционность, а сами слова «академия», «академический» сделали синонимами ретроградности. Вокруг творилось нечто странное. Увешают холст ржавыми консервными банками — картина! Перед выставкой зачетных работ Симонов

спросил у одного из однокашников, который явно забросил занятия, когда же он начнет писать. Тот в ответ расхохотался и пригласил посмотреть, как работает: встал ногами в лужу красок, прошелся по холсту, стряхнул краску с конского хвоста... Это «творение» выставил и зачет получил. Были, конечно, и фанатики «левого» искусства, но среди студенчества таких находилось немного — чаще озорничали.

Симонову подобное «озорство» было чуждо. Он относился к творчеству всерьез. Настойчиво искал свою дорогу. Сторонился шарлатанов, понимая необходимость учиться у больших профессиональных художников. Его привлекли занятия у О. Э. Браза. Все чаще Николай стал наведываться в мастерскую К. С. Петрова-Водкина. Начинающих Петров-Водкин учил постигать живопись по трем цветам — ученики должны были писать монохромные геометрические натюрморты: синий куб, красный конус, желтый цилиндр. Художник показывал, как можно «растягивать» краску, добиваясь богатства оттенков. Эта система называлась «трехцветкой» (некоторые студенты иронически нарекли эту методу «трехплеткой»). Петров-Водкин не одобрял вольностей в форме. Иногда, поправляя ученика, морщась, говорил: «Не пикасситe». Он не только обсуждал работы студентов, но часто вел с ними беседы на самые разные темы. В Петрове-Водкине студентов поражал необъятный кругозор, широкая образованность. Симонов увлеченно слушал его рассказы о древнерусских иконах и фресках, о Дионисии и Рублеве, об искусстве Александра Иванова, Валентина Серова, Михаила Врубеля. Художник любил вспоминать о своих путешествиях, а иногда, отвлекаясь, вдруг начинал излагать собственную теорию землетрясений.

Самым близким Симонову человеком был тогда Аркадий Александрович Рылов. Он являлся профессором — руководителем «пейзажной мастерской». Николаю нравились его картины, насыщенная, приподнятая гамма их красок, влюбленность в русскую природу. Сильное впечатление произвела на ученика картина Рылова «Над вольным простором» — стремительно летящие в голубом небе белые птицы, пенистые буруны волнующегося моря, зримый напор свежего ветра, гористый берег на горизонте. Картина рождала захватывающее чувство света, чистоты, торжествующей полетности... Николаю было близко такое романтически-просветленное видение мира. «Любите природу — живопись придет!» — говорил Ры-

лов ученикам, и в этом завете Симонов чувствовал кровно дорогое себе — настоящее отношение к искусству. Запомнилось одно из первых заданий педагога: Николай писал воинские доспехи и латы на фоне глубокого по тону голубого бархата. В коричневой вельветовой блузе, в сверкающей белизной сорочке с неизменной бабочкой, Аркадий Александрович Рылов больше предпочитал молчать. Он не спешил вмешиваться в работу учеников, иногда похваливал, подбадривал их. Рылова студенты обожали. Но Симонов понимал, что художник неуютно чувствовал себя в стенах академии, где бушевали анархические страсти. У Николая иногда сжималось сердце, когда он видел, как порой робко, бочком входил профессор в аудиторию, как грустнели его глаза, когда замечали на холсте формалистический вывих.

Петров-Водкин и Рылов симпатизировали новому одаренному студенту и стремились помочь Николаю. Ободренный вниманием, Симонов старательно трудился у мольберта, работал много, напряженно, упорством добывая тайны мастерства.

Первый год в Петрограде для Симонова оказался суровым. К новому городу он привыкал с трудом. Тосковал о родном доме, беспокоился за близких. Мучили нужда и голод. С наступлением зимы ударили морозы. Стужа воцарилась в студиях и жилых комнатах общежития, которые из-за нехватки дров не отапливались. Старенькое длиннополое пальто (ночью оно служило одеялом) грело плохо. Не было нижнего белья... Николай был рад, когда, работая по случаю на разгрузке дров, в награду получил новенькие австрийские ботинки. Весьма кстати пришелся мешочек соли, который привез из Самары Ефанов и, уезжая, оставил землякам. Соль была почти лакомством — на черном рынке стоила бешеных денег. Каково же было горе Симонова, когда однажды он обнаружил, что едва ли не единственное его, тщательно оберегаемое достояние — ботинки и соль украдены. «Мои ботинки!» — упавшим голосом выдохнул Николай, всплеснув в отчаянии руками, и повалился на койку.

Топлива не было. Все окрестные заборы быстро растащили на дрова. По ночам Симонов с друзьями ходил по льду на другую сторону Невы — из развороченной Английской набережной выколупывали мостовое покрытие — просмоленные деревянные шашки. Горели они прекрасно.

Академия превратилась в настоящий ледяной дом. Стены залов искрились инеем, всюду валялся мусор. В мастерских замерзала вода, застывали краски. Студенты работали в пальто, в перчатках, не снимая шапок. На подиумах восседали старики — натурщики из соседней богадельни — в тулупах, с надвинутыми на лоб меховыми треухами. Их так и писали — поднятые воротники, длинные седые бороды.

Скудный паек — жалкая осьмушка хлеба — лишь раздразнивал аппетит. Иногда Николаю удавалось поджарить его на олифе, и это казалось невероятно вкусным. Изредка получали тюлений жир, мороженую, твердую как кость картошку, соленую воблу, которая часто оказывалась червивой. Варили болтушку из пшенной крупы. Студенты называли ее «пша». Самым роскошным лакомством была тогда селедка. Ее жарили «в газете» на самодельной железной печке-«буржуйке», стоявшей в комнате и трубой выходившей в окно. Печурка отчаянно дымила, шипели и плевались обледенелые дрова, которые негде было подсушить. Но соленый, с горьким дымком кусочек жаренной в бумаге селедки остался в памяти Симонова изысканным гастрономическим блюдом.

Декабрь 1921 года оказался для Николая особенно жестоким. Ушел из академии Свиненков (вернувшись в нее в 1923 году). Как писал он потом в автобиографии, «не имея никакой материальной поддержки и средств к существованию, вуз должен был оставить». Казалось, что и у Симонова выбора не остается.

В канун нового, 1922 года он остался в своей комнате один. Николай уже несколько дней ничего не ел. Голова кружилась от голода. От промерзших стен шли волны холода. В стылом воздухе от дыхания струился дымок. На столе мигала и вздрагивала сделанная из аптечного пузырька коптилка. Симонов прислушивался к тишине, думал о том, что где-то празднуют и веселятся люди. Острое чувство заброшенности и отчаяния не покидало его: как выйти из тупика невзгод, не кончить ли счеты с жизнью?

В эту ночь один из академических сторожей, словно почуяв неладное, зашел к Николаю, поднял его и привел к себе. Напоил горячим чаем, угостил черными сухарями и воблой. Согретый участием, Николай ожил, стряхнул с себя голодный дурман последних дней.

Собравшись с силами, Симонов дал себе зарок — учебы, несмотря ни на что, не бросать. Он с готовностью

брался за любое дело. Днем занимаясь в академии, по вечерам, а нередко и ночами, он работал курьером, грузчиком, матросом, носильщиком, не чурался никакого поденного труда. Только бы выжить, только бы выстоять. Пробовал носить «на толкучку» свои акварели, но покупали их плохо и платили мало.

Семья, домашние ничем не могли помочь Николаю. Поволжье по-прежнему оставалось в тисках голода. Приходилось надеяться только на себя.

Весной, едва открылась навигация, Симонов по совету одного из товарищей решил наняться матросом — сплавлять плоты по Мариинской водной системе. Платили за это дровами, которые можно было продать или обменять на хлеб. Надежнее всего была работа в порту — грузчиком. Атлетически сложенного, крепкого парня охотно приняли в артель. Труд был адски тяжелым — по крутым сходням таскали многопудовые мешки и ящики. Но платили драгоценной натурой — продуктами. Находчивая студенческая братия вскоре изобрела дополнительный их источник. С внутренней стороны одежды нашивали карманы, их набивали крупой, зерном, сахаром. И хотя охрана вскоре обнаружила эту хитрость и заставляла на проходной вытряхивать припрятанное, все же на дне карманов кое-что застревало и в конце концов набиралось на котелок похлебки.

Одной из соучениц Симонова по академии, М. М. Дубянской, он запомнился очень взрослым, зрелым человеком: «Никак не могу поверить, что ему в то время было всего каких-то двадцать лет. А ведь он, огромный, широкоплечий, с прекрасным мужественным лицом, казался нам Гулливером в стране лилипутов, какими почти все мы выглядели по сравнению с ним. Был он немногословным, но очень приветливым и общительным...»

Его рваная кепка особенно не давала девчатам покоя. Маша Дубянская принесла однажды из дому кусок клетчатой материи от какого-то старого платья, а соседка Николая по общежитию Елизавета Тенисман смастерила из нее головной убор. Новую кепку торжественно преподнесли Симонову, а прежнюю тотчас выбросили из окна на литейный двор академии.

...Тяжелые сомнения, однако, снова бередили душу Симонова. Он все чаще ощущал себя неуютно в знаменитых стенах. Начинающего художника продолжала отталкивать внутриакадемическая атмосфера «переоценки всех ценностей», натиск авангардистских течений. Он был возмущен и оскорблен, когда случайно обнаружил, что некоторые его сверстники используют в качестве холста полотна старых полузабытых художников.

Симонов так объяснял свое постепенно назревшее решение: «Мне не хотелось изменять живой природе и живым людям, и я ушел из академии, хотя и не представлял, чем буду заниматься дальше».

Обстоятельства ставили перед необходимостью самоопределиться. Можно догадываться, сколь нелегким оказался выбор для неискушенного в жизни двадцатилетнего парня.

Был огромный запас жизненных сил. И еще — неуемная жажда знаний и деятельности. Симонов искал и пробовал себя. Поражая товарищей своей трудоспособностью, он успевал все: учиться, работать, посещать театры, читать. Спектакли с участием столичных актеров произвели сильное впечатление. Они-то и заронили в душу тревогу: «Походил по театрам, посмотрел на игру знаменитостей, чувствую: загорелось у меня что-то внутри».

В Петрограде тогда работало несколько десятков театров и театриков. На сцене бывшей Александринки сверкали таланты В. Н. Давыдова и Ю. М. Юрьева, Е. П. Корчагиной-Александровской и Е. И. Тиме, Ю. В. Корвин-Круковского и Р. Б. Аполлонского, К. Н. Яковлева, Н. Н. Ходотова, В. А. Мичуриной-Самойловой, Н. М. Железновой. В Большом драматическом любимцами публики были Н. Ф. Монахов, Н. И. Комаровская, Г. М. Мичурин, В. Я. Софронов. Неизменным успехом пользовались спектакли Передвижного общедоступного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Не миновал Симонов и спектаклей только что открывшегося Театра юных зрителей (в феврале 1922 года).

Симонов потом признавался, что сам не мог бы объяснить, как решил стать актером. Все шло к тому, чтобы продолжить путь живописца. И вдруг... Такие повороты совершаются словно бы таинственной силой, неодолимо влекущей за собой, — силой провидения. Человек ощущает неотвратимость дороги, на которую ступил. Если бы Симонов остался в академии, он, несомненно, стал бы заметным мастером. Но русский театр XX века лишился бы выдающегося трагика. Волей судеб этого не случилось.

Однажды Николай прочел объявление о приеме в Школу актерского мастерства (ШАМ). Не без колебаний решил зайти. Школа помещалась на проспекте Во-

лодарского, 46 (так назывался тогда Литейный проспект) в бывшем особняке. В коридоре прохаживались расфранченные молодые люди.

— Что вам угодно? — спросила секретарша. Надев пенсне, она всмотрелась в пришельца, и глаза ее изумленно застыли. Пред нею стоял лохматый богатырь в красной косоворотке с расстегнутым воротом, в поношенной брезентовой робе с пятнами муки и угольной пыли (такую робу тогда выдавали грузчикам). В больших заскорузлых ладонях зажата потрепанная кепчонка.

— Я хотел бы ознакомиться с условиями приемных экзаменов, — начал Николай, смущаясь. Он увидел, что его облик привел секретаршу в замешательство, но что делать — другой одежды у него тогда не было.

— О правилах приема вы можете прочесть в коридоре. Но не думаете ли вы, что вас допустят в таком виде перед комиссией? — Секретарша отвернулась, давая понять, что разговор окончен. Вконец растерянный, сгорая от обиды, Николай стремглав выскочил на улицу.

Спустя некоторое время, съездив летом в Самару и разжившись там одежонкой поприличнее, Симонов снова постучался в двери театральной школы.

Осенью 1922 года на базе слившихся учебных заведений — Школы актерского мастерства и Курсов мастерства сценических постановок — возник Институт сценических искусств (ИСИ), предтеча будущего Ленинградского театрального института, ныне носящего название Института театра, музыки и кинематографии. Сюда и пришел Симонов держать экзамен. Для чтения он выбрал монолог из мольеровского «Дон-Жуана». Приемную комиссию возглавлял Леонид Сергеевич Вивьен — ректор и декан драматического отделения ИСИ. Педагогическим чутьем он сразу ощутил в высоком, статном, темпераментном парне задатки большого таланта. Кончив читать, Николай застенчиво улыбнулся, потом вдруг помрачнел, ссутулился и, угловато повернувшись, двинулся к двери. Вивьен остановил его. Педагогу хотелось испытать актерские возможности экзаменующегося в ином жанре. Предлагая выполнить этюд, он обратился к Симонову: «Вы идете по залитой солнцем лужайке, на душе у вас хорошо, весь мир открывается вам навстречу». Судьба Николая решилась, его приняли сразу на второй курс.

Взволнованный, вернулся он в общежитие. Товарищи знали, что он ходил «на прослушивание», потому с нетерпением обступили его. Николай рассказал об экзамене...

Покидать академию было грустно. Николай любил живопись. Прошло несколько месяцев, прежде чем в ректорат академии поступило его заявление с просьбой об отчислении. Однако с Симоновым расставаться не спешили, его пробовали уговорить, надеясь, что он изменит свое решение. Оформление приказа затягивалось. И только в связи с запросом Института сценических искусств (18 июня 1923 г.), где сообщалось, что Симонов состоит студентом второго курса института, на его заявление ректорат академии наложил визу: «Исключен из списков студентов с 29 июня 1923 г.».

Николай не сразу решился сообщить об уходе своему учителю Рылову. Наконец набрался храбрости, пришел в мастерскую и, поздоровавшись, тихо сказал: «Ухожу я, Аркадий Александрович». — «Как уходишь? Куда?» — «Да совсем ухожу. В театр».

Доброе открытое лицо Рылова сразу стало пасмурным. Наступила долгая пауза. Наконец он произнес: «Ну что ж, иди. Время сейчас молодое, горячее. Может быть, найдешь себя в театре». Николай опустил голову. Он успел полюбить учителя, проникся к нему доверием. Сейчас он чувствовал, что причинил ему боль. «Ну а если... — на лице Рылова появилась грустная улыбка, — мало ли что, тогда знай, что моя мастерская, академия — это твой дом».

Из академического общежития Симонов переехал на Троицкую улицу, в квартиру Л. С. Вивьена, у которого нашел временное пристанище. Николай отдался учебе в институте с усердием и страстью. За два с небольшим года пребывания в ИСИ он подготовил более двадцати (!) разнообразных ролей — в пьесах и отрывках Островского, Мольера, Достоевского. В отрывке из «Идиота» сыграл, например, Рогожина.

Жизнь в институте была не менее шумной и суматошной, чем в академии. Программа оказалась пестрой и не вполне последовательной. Учебный процесс отражал сумятицу эстетических взглядов, характерную для театра первой половины двадцатых годов.

В обстановке ломки того отжившего, что действительно мешало движению вперед, под видом «новаторов» в институте доминировали представители авангардистских и эстетских направлений. Псевдоноваторские ухищрения прикрывались революционной фразеологией, что сбивало с толку молодежь, которая жадно тянулась к искусству. Студентов мало знакомили с русской классикой, с насле-

дием, традициями театрального искусства. Обучали прежде всего другому: ритмике, пластике, фехтованию и танцам, гимнастике и акробатике. Учили бегать, ходить, принимать замысловатые позы, выполнять хитроумные упражнения для рук и ног. В расписании занятий предусматривалось немалое время для «биомеханики», но почти не учили думать, понимать, жить в образе по законам жизненной правды. О системе Станиславского, о его опытах ученики совсем ничего не знали.

Вивьен был одаренным, чутким педагогом. Сам он учился у знаменитого александринца В. Н. Давыдова, на опыт Вивьена повлияли реалистические традиции старейшей русской сцены. Из его класса в 1920-е годы вышли, кроме Симонова, известные впоследствии актеры В. В. Меркурьев, Ю. В. Толубеев, О. Г. Казико, Г. М. Мичурин, В. А. Киселев, Е. П. Карякина, В. П. Полицеймако и многие другие.

Педагоги ценили талант Николая, разносторонность способностей. Он заметно выделялся среди других студентов своим кругозором, начитанностью, незаурядным умом.

В выпускном спектакле курса «Не так живи, как хочется» Симонову поручили роль кузнеца Еремки, у которого характер лукавый и порочный. Вивьен стремился испытать возможности ученика. И позднее, уже на профессиональной сцене, режиссер нередко пробовал назначать актера на «отрицательные» роли (Макбет, Сальери).

Был ли такой путь плодотворным? Всегда ли педагог оказывался достаточно проницательным режиссером? В основе симоновской индивидуальности лежали возвышенные, романтически просветленные начала. Как показала жизнь, большинство лучших своих ролей актер сыграл не в спектаклях, поставленных Вивьеном, хотя они прошли бок о бок не одно десятилетие.

Симонов прекрасно справился с ролью Еремки. Зрители премьеры почувствовали, что появился новый актер с большим будущим. Почти сразу вслед за этим руководимый Вивьеном коллектив (курс окончили 16 студентов) показал пьесу Л. Н. Андреева «Океан», где Симонов сыграл центральную роль Хагарта. Артист Александр Федорович Борисов был занят в одной из сцен этого спектакля, запомнившегося ему на всю жизнь: «Во время монолога, который Симонов произносил очень эмоционально, я вдруг почувствовал, что подо мной трясется пол. Глянул я на Симонова, и у меня мурашки побежали по

спине. Я глаз не мог оторвать от него. Что он кричал — не понять было, его душил темперамент. Огромное нервное напряжение передалось партнерам, перекинулось в зал. Заметил я, когда опомнился, как многие сидящие в зале подались вперед, некоторые схватились за ручки кресел. Такое воздействие актерского темперамента я в своей жизни ощутил впервые».

Николаю посоветовали сходить на петроградскую студию «Севзапкино». Там на него обратил внимание известный в ту пору режиссер Вячеслав Висковский. Он только что вернулся после трехлетнего пребывания за границей и приступал к съемкам фильма «Красные партизаны». Висковский охотно принимал молодежь, Симонову он сразу поручил одну из главных ролей. Эффектная, броская внешность актера привлекала к себе. Николай сыграл роль крестьянина Степана Долгова. Из разоренной колчаковцами деревни, убив офицера, Степан бежал в лес, где вступил в партизанский отряд.

Фильм был примитивным и наивным, как и большинство тогдашних кинoскороспелок на злобу дня. В нем герои напоминали маски. Наигрыш, картинные позы, утрированная мимика отличали актерскую игру. В первом киногерое Симонова ощутилась глубинная стихийная сила (фильм сохранился в архиве Госфильмофонда. — *М. Л.*), но очевиден и отпечаток «роковых» персонажей салонных мелодрам. Чернобородый красавец с орлиным взглядом в лихо заломленной папахе и белоснежной косоворотке — таким предстал Долгов — Симонов на экране.

Начав сниматься, Николай был поначалу ошеломлен гвалтом и неразберихой, анархичной, сумбурной атмосферой, царившей на съемочной площадке. После тишины и дисциплины, к которым приучал учеников Вивьен, киностудия показалась сущим Вавилоном. Новичок растерялся. Он едва поборол желание отказаться и сбежать. Однако магическая притягательность девятой музы в конце концов оказалась настолько неодолимой, что Симонов в дальнейшем снимался почти непрерывно, участвуя в одном, а то и в двух фильмах в год. За семь лет (до 1931 года) он выступил в двенадцати картинах, сыграв и несколько центральных ролей («Кастусь Калиновский», «Каин и Артем», «Сын рыбака»).

С поступлением Симонова в ИСИ его жизнь и быт изменились довольно круто. Непросто оказалось привыкнуть к новой среде. Многое подкупало в ней, но многое

рождало и безотчетный протест. Появились новые знакомства. Нередко, оставаясь после занятий в аудиториях, студенты проводили там целые ночи — спорили, пели, слушали стихи и музыку. Иногда на студенческих вечеринках Николай подсаживался к роялю.

Собирались и в классах школы русской драмы, где у Николая появились друзья — на улице Росси, на пятом этаже флигеля, во дворе здания Хореографического училища. Но еще чаще встречи происходили в смежном доме, в уютной квартире, которую обычно называли «у Мецнера» (по фамилии бывшего владельца Л. Мецнера, который в 1917 году возглавлял канцелярию государственных театров при Петроградской городской думе). Сюда нередко приходил Л. С. Вивьен, наведывались актеры, среди них Владимир Николаевич Давыдов. Большим успехом у молодежи пользовались вечера, когда Давыдов пел под гитару цыганские романсы. Это было захватывающе. Исполнял он и шуточные песенки и даже шансонетки на французском языке — лукаво улыбаясь, чуть пританцовывая и сопровождая озорные куплеты легкими изящными жестами.

Однажды у Вивьена Симонов познакомился со студенткой Ольгой Антокольской. Довольно красивая брюнетка с гладко зачесанными волосами, тонкими губами, Ольга любила успех и имела много поклонников. Увлекся ею и Николай. Познакомился с отцом Ольги — Яковом Павловичем, который работал наборщиком, с матерью Акулиной Антоновной. Вскоре Николай и Ольга объявили о своем браке. Они нашли жилье и поселились в коммунальной квартире дома № 4 по Поварскому переулку. Их комната была просторной, к тому же в квартире оказалось такое удобство, как телефон, и на занятия в ИСИ ходить близко — пешком минут десять.

Брак казался внешне благополучным. Но когда через год в гости к молодоженам приехал из Самары отец, он цепким стариковским глазом отметил недоброе. Константина Акимыча покоробили развязность манер, недомовитость невестки. «Не будет у тебя с нею счастья, сынок», — сказал он тогда Николаю. И оказался пророчески прав: богемные наклонности Ольги мешали упрочить семью.

Меж тем подходил к концу короткий срок учебы в институте. Предстояло решать, что делать дальше. Симонов нетерпеливо рвался к работе на профессиональной сцене.

На выпускных спектаклях присутствовали, как и обычно, режиссеры городских театров. Пришел и Ю. М. Юрьев, тогдашний руководитель Госдрамы (как стали именовать бывший Александринский театр). Через день он пригласил Симонова для беседы.

Юрьев поздоровался с церемонной приветливостью, усадил гостя в массивное плюшевое кресло. Поигрывая висевшим на груди лорнетом, он неторопливо стал расспрашивать Николая о его биографии, о планах на будущее. Под конец разговора в свойственной ему велеречиво-деликатной манере предложил: «Не хотели бы вы, милостивый государь, работать в нашем театре? Нет, нет, ответа сразу давать не надо — подумайте прежде. Наш театр старый, с давними и прочными устоями, вы же человек молодой, быть может, вас притягивает иное искусство? Подумайте и завтра дадите ответ». Симонов, смущаясь, исподлобья поглядывал на Юрия Михайловича, облаченного в черный фрак и накрахмаленную рубашку с галстуком-бабочкой, заколотым бриллиантовой булавкой. Неужели исполнится его мечта, неужели он сможет выходить на сцену вместе с мастерами, имена которых известны всей России?! На прощание Юрьев ласково улыбнулся, еще раз напомнив, что необходимо все взвесить и обдумать.

Симонов, не колеблясь, принял предложение. В намеченной к постановке трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» Юрьев собирался поручить молодому исполнителю роль князя Сицкого. Однако постановщик спектакля Евтихий Павлович Карпов, распределяя роли, дал начинающему артисту не Сицкого, а роль Первого волхва, появляющегося лишь в двух коротких сценах, чтобы объявить сначала царю, а потом Годунову свои пророчества. Актер был озадачен и разочарован, но, как признавался потом, спустя некоторое время понял, что «и вправду нет маленьких ролей, а есть маленькие актеры».

Плотный, с большой лысиной и окладистой седой бородой, с молодыми карими глазами, Евтихий Павлович появлялся перед актерами бодрым и подтянутым. Он трудился с полной отдачей сил. А ему было уже за 75, и недуги порой одолевали его. Завидный пример подвижничества в искусстве! Если роль не давалась исполнителю, Карпов снимал сюртук и, оставаясь в своей излюбленной темно-синей толстовке, сам показывал то, что требовал от актера. Евтихий Павлович обнаруживал напористую

энергию, темперамент, изумительный дар перевоплощения. Подкупала его увлеченность актерами, великолепная эрудиция, знание эпохи.

Спектакль «Смерть Иоанна Грозного» готовили в три недели (обычный в ту пору срок) и впервые показали 10 мая 1924 года.

...С мужественной непреклонностью, сурово и прямо глядя перед собой, произносил Волхв — Симонов слова предсказания. И возможно, была в этих первых его фразах на академической сцене еще иная, тайная связь с его личной судьбой, о которой он и не мог тогда знать.

В репликах роли, обращенных к Борису Годунову, не заключалось ли и пророчество о самом художнике, о пути, который он пройдет по этой сцене?

> Чем дале путь твой стелется, тем шире,
> Тем ярче он...
> Чего давно душа твоя желала,
> В чем сам себе признаться ты не смел —
> То сбудется... И во мгле туманной
> Все на престоле видели тебя
> В венце и в царских бармах...

Симонов бывал и в гостеприимной квартире Карпова, на Гончарной, 23, где режиссер нередко репетировал с актерами и студийцами. Карпов побуждал к неустанной работе: больше наблюдайте людей в жизни, прислушивайтесь к ним... читайте каждую свободную минуту — актер обязан хорошо знать литературу... и ищите свое, только свое, непохожее на других, учитесь мастерству у «больших», но каждую роль надо создавать по-своему...

Карпов был принципиальным и по-своему непримиримым художником. Эстетические оценки он высказывал с недвусмысленной откровенностью и прямотой. Симонов случайно оказался свидетелем одного из характерных эпизодов. Через неделю после премьеры «Смерти Иоанна Грозного» на гастроли в Ленинград приехал из Москвы Театр имени Мейерхольда. На представлении «Леса», о котором тогда много спорили, Симонов увидел в партере Карпова. Неожиданно посреди первого акта Евтихий Павлович демонстративно встал и, направляясь к выходу, довольно громко произнес: «Господи, прости им, ибо не ведают, что творят».

Будучи руководителем Акдрамы в 1920—1922 годах, Карпов свою задачу видел в том, чтобы хранить и развивать отечественную драматическую литературу, которая, по его словам, раскрывает присущие русскому искусству национально-самобытные идеи, понятия, чувства, уклад жизни в то же время служит совершенствованию и облагораживанию языка.

Хорошо знавший Карпова и много с ним работавший народный артист СССР К. В. Скоробогатов в мемуарах высоко оценивал режиссера: «Историки театра нередко дают Карпову отрицательную характеристику, но я не могу с ней согласиться. Творческая деятельность его заслуживает настоящего уважения. Не случайно он был авторитетом для самой В. Ф. Комиссаржевской, которая верила в его безошибочное чутье и в его художественную честность». Но последовательная верность Карпова психологическому реализму, его своего рода «консерватизм» многим казался вызывающим. Верность классическим канонам сцены, внимание к быту, к правде внутреннего мира образа в атмосфере революционной эпохи воспринимались анахронизмом.

Осенью 1922 года во главе театра встал Ю. М. Юрьев — один из его корифеев, крупнейший представитель героико-романтической школы русского актерского искусства. Он также стремился возродить престиж «образцовой русской сцены», поднять ее художественный уровень. Вместе с тем Юрьев понимал и неотложность обновительных мер — необходимость влить в театр свежие силы, привлечь молодежь, настойчивее искать современный репертуар.

Выйти на свою творческую дорогу Николаю, по его признанию, помогли прежде всего Вивьен и Юрьев — «терпеливые, добрые и строгие учителя». Примечателен автограф, которым Юрьев впоследствии сопроводил подаренный ученику том собственных «Записок»: «Дорогому, талантливому Николаю Константиновичу Симонову, призванному воплотить лучшие образы мировой классики на нашей сцене. Laboremus [1]. С наилучшими пожеланиями Юр. Юрьев».

Юрий Михайлович с почти отеческой нежностью заботился о молодом актере. Маститого художника, утонченного эстета в быту иногда коробили манеры и одежда Симонова. Однажды Юрьев выдал ему сумму из личных денег на покупку приличного пальто и шляпы. С компанией молодых актеров, своих друзей, Симонов отправился на толкучку, где купил подержанное, но еще сохранившее вид демисезонное пальто, а на шляпе решил сэкономить и вместо нее по сходной цене приобрел старую морскую

[1] Laboremus — давайте трудиться *(лат.)*.

фуражку. На оставшиеся деньги вся честная компания весело отметила покупку. Увидев на голове Николая флотскую фуражку, Юрий Михайлович не на шутку рассердился: «Кто вы — морской волк? Вы — артист императорского театра и должны подобающе одеваться! Как вам не стыдно ходить анархистом!» Виновато потупившись, Симонов мял в руках за спиной злополучную покупку. Но шляпы все равно не приобрел — купил кепку. Кепка всю жизнь была его любимым головным убором.

В следующем сезоне Симонов продолжал играть роль Волхва, а кроме того, выступил в новых постановках: в роли руководителя английской коммунистической партии Бэбба в пьесе М. Загорского «Когда спящий проснется» (по мотивам одноименного романа Г. Уэллса) и в роли Ивана Козыря в пьесе Дм. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских». Но эти роли не принесли удовлетворения. Пьесы Загорского и Смолина были схематичны и примитивны по языку.

Немало выдумки проявил Николай, готовя роль слепого прорицателя Тирезия в трагедии Софокла «Царь Эдип», поставленной режиссером К. П. Хохловым. Он нашел выразительный грим. Симоновский Тирезий появлялся на сцене, волоча за собой вериги, железные цепи впивались в его обнаженный торс. Гремя железом, прорицатель подползал к царскому трону. Глаза его, казалось, излучали пламень. Слова пророчества вырывались из груди с вулканической силой. Однако темперамента и броской наружности оказалось недостаточно, чтобы развернуть образ во всей его трагедийной напряженности. Характерны отзывы рецензентов. Критик А. Пиотровский писал, что «молодой Симонов в роли Тирезия, роли исключительно трудной, почти недоступной для современного актера и зрителя, не сумел развернуть той блестящей силы и выразительности, которая выдвинула его в прошлогодних спектаклях ИСИ. Ему нужна еще очень большая работа, и притом, конечно, на материале, более близком современному молодому актеру. Иначе неминуемы ходули и пафос». Была своя правота в этих замечаниях. И по поводу роли Ивана Козыря критика отметила, что Симонов пока использует только свои «исключительные» природные данные, в смысле же техническом — «беспомощен и примитивен».

Симонов начинал постигать, как много тайн заключает актерское творчество и какого огромного духовного и физического труда оно требует. С жадной настойчивостью он ищет ключи к этим тайнам, наблюдает за мастерами, всматривается в их игру. Великолепная школа — уроки корифеев, рядом с которыми он выступал! Симонов успел застать на подмостках театра замечательного артиста Владимира Николаевича Давыдова (в эту пору Давыдову было уже 75 лет). Неизгладимо запечатлелся в памяти его Фамусов. Артист обладал удивительным чувством правды. Он говорил, ходил по сцене, садился, жестикулировал, казалось, как все обычные люди. Но за всем этим обычным незаметно вырастала вся чиновничья Москва, не петербургская — сановная, а именно московская, средней руки бюрократия. Давыдов создавал образ большой обобщающей силы. «Чем, каким чудом достигал он столь совершенного перевоплощения?» — размышлял Николай.

Поучительны были и те немногие встречи с Давыдовым «у Мецнера», за кулисами, когда этот чудодей сцены делился своим опытом. Он призывал к естественности, но предостерегал против того, чтобы говорить на сцене «как в жизни» — так, скажем, как разговаривают люди дома, за чашкой чая, ведь тогда бóльшая половина зрителей произносимых актерами слов не услышит. Наставления Давыдова помогали понять то, что актер на сцене может правдиво, рельефно, образно воспроизводить жизнь, только овладев в совершенстве голосом, дикцией, жестом, пластикой, применяя грим и парик, используя реквизит и бутафорию, обыгрывая декорации.

А какой школой для молодых актеров являлось искусство Екатерины Павловны Корчагиной-Александровской! «Наша тетя Катя», — называли ее в театре. Ее талант открылся Николаю в спектакле «Пугачевщина», выпущенном Акдрамой после долгих мытарств (первоначально назначенный режиссер потерпел неудачу) в феврале 1926 года. Он пришел на премьеру и в дальнейшем не пропустил почти ни одного представления. Корчагина играла роль Старухи — матери одного из пугачевцев. На всю жизнь осталась перед глазами Симонова картина: в глубине сцены по реке плыли виселицы с трупами пугачевцев, а за ними, не отрывая от них глаз, из одного конца сцены в другой проходила женщина, мать повешенного. Потом она подходила к краю сцены, останавливалась лицом к зрителю и плакала тихо, без слез, без всхлипываний. Просто плакала, и все. А впечатление было таким сильным, таким глубоким, что Николаю казалось: дальше продолжать спектакль нельзя, да и неза-

чем. Все было сказано актрисой — ее слезами, ее походкой, лицом, руками, которыми она опиралась на посох. Что делала великая актриса, как достигала того, что каждый раз зрительный зал оставался потрясенным?! Завидная сила художественного воздействия!

Молодой актер вдруг понял, как не правы те из его товарищей по сцене, кто стремился идти дорогой внешнего подражания мастерам. Конечно, такое «усвоение» образцов наиболее доступно, к нему тяготеет сама актерская природа. Но так ничему не научишься. Коварный соблазн копирования чужой игры необходимо преодолевать.

Хорошей школой оказались и гастроли выдающихся актеров. А их немало тогда побывало в Ленинграде. Дважды, в 1925 и 1927 годах, с актерами Акдрамы играл «Ревизора» Михаил Чехов. Он создавал удивительный по выразительности образ Хлестакова. В игре Чехова поражало сочетание редкостной органики поведения и острого трагикомического гиперболизма.

Симонов ходил на спектакли, в которых в декабре 1924 года играл немецкий актер-трагик Сандро Моисси. Он выступал в ролях Протасова, Освальда, Эдипа. Позднее Николай увидел и его Гамлета. Захватывали необычайная пластичность движений, красивый голос, мастерство речи. Гамлет — Моисси увлекал внутренней активностью, мощной силой разума. Николай вчитывался в статьи и интервью с актером, опубликованные тогда в печати. Особенно запомнились слова Моисси о том, что речь, голос, жесты должны быть не только одушевленными, но и облагороженными, как бы вырванными из случайностей будней.

Однажды, это было в разгар репетиций «Царя Эдипа», Ю. М. Юрьев собрал актеров и объявил, что завтра в Ленинград для участия в спектаклях «Царь Федор Иоаннович» и «Горе от ума» приезжают К. С. Станиславский и В. И. Качалов. Он просил собраться на утреннюю репетицию «Горя от ума» не только занятых в спектакле, но и всю труппу.

Вместе с другими молодыми актерами пришел и Симонов. Всех тогда особенно поразил режиссерский талант Станиславского. Попросив разрешения у Карпова и Юрьева порепетировать сцену бала, которая показалась ему статичной, он меньше чем за два часа буквально вдохнул жизнь в эту массовую сцену.

В перерыве Юрий Михайлович неожиданно вызвал в

артистическое фойе Симонова. Юрьев успел рассказать о начинающем одаренном актере Станиславскому и решил представить ему своего подопечного. Николай быстро явился, поздоровался, небрежно облокотился о спинку подвернувшегося стула. Напускной развязностью он старался скрыть волнение. Станиславский смотрел на него пронизывающим взглядом. Этот лохматый парень в запыленных ботинках и измятой холщовой толстовке с расстегнутым воротничком вызвал настороженное чувство у художника, ревнивого к аккуратности и дисциплине во всем. Юрьев что-то шепнул ему на ухо. «Ну-с, молодой человек, я готов послушать вас, когда вы могли бы подготовиться?» — с расстановкой, суровым голосом произнес Станиславский и повернулся к Юрию Михайловичу. «Да хоть сейчас, я готов», — вдруг с вызовом ответил Николай. Находившиеся в фойе другие актеры обернулись в его сторону, разговоры стихли.

Симонов давно мечтал о роли Чацкого, текст знал наизусть. Не сходя с места, он стал лихо декламировать один из монологов. Однако вскоре понял неуместность бравады, смешался, ощутив внутреннюю свою несобранность, смущало строгое лицо Константина Сергеевича, его нахмуренный взгляд из-под седых кустистых бровей. Станиславский слушал внимательно и после небольшой паузы, кашлянув, строгим голосом громко сказал: «Молодой человек, не причешетесь, артистом не будете!» Симонов опустил глаза. Стоявшие рядом товарищи застыли в напряженном молчании. Замешательство прервал появившийся помощник режиссера: «Константин Сергеевич, пора продолжать». Все двинулись в коридор по направлению к лестнице на сцену.

После окончания репетиции Станиславский снова беседовал с Симоновым в кабинете Юрьева. На этот раз прославленный художник оказался гораздо приветливее, расспрашивал Николая о его жизни, о ролях сыгранных и только намеченных, призывая учиться: «Нельзя полагаться только на свои данные, необходимы каждодневные упражнения. И побольше требовательности к себе. Только тогда сможете стать по-настоящему нужным театру. Искусство не прощает лени, небрежности, верхоглядства и безответственности. Театр — это храм...» Расставаясь с Симоновым, Константин Сергеевич неожиданно озорно улыбнулся ему. У Николая отлегло на сердце, он вышел из кабинета окрыленный и радостный.

После ухода Симонова Станиславский, оставшись с

Юрьевым и Вивьеном, заговорил о молодом актере с искренним восхищением: «Он, конечно, еще молод и неопытен, но с такими великолепными данными, если не собьется с пути, может стать большим художником. Здесь многое зависит от вас, от режиссуры». — «Талантлив, но натура порывистая, неуравновешенная. Он совершенно неуправляем, анархист», — заметил Вивьен. «Трудно с ним, Константин Сергеевич, — задумчиво произнес Юрьев. — Вот бы в Художественный театр его на годик определить. В вашем коллективе он бы скорее дисциплинировался. Вам не кажется, что мхатовская атмосфера помогла бы и росту его таланта — ему сейчас важно созреть и окрепнуть». Станиславский этой идеи не поддержал, но на прощание сказал: «Берегите вашего Симонова, не часто рождаются такие актеры».

...В середине двадцатых годов страна вступала в новую фазу культурной революции. Перед советским театром возникла задача углубить социально-нравственный, психологический аспект искусства, более круто повернуть сцену к живым сегодняшним характерам, к современности, понятой не лозунгово, не поверхностно, а проблемно. Становилось также все очевиднее, что не безудержная гегемония режиссуры, а опора на драматургию, тесный союз режиссера с актером способны дать театру дальнейшее движение, уберечь от ложных путей. Но процесс развития театральной культуры, сближение сцены с послереволюционной действительностью совершались сложно, порой в мучительном преодолении противоречий и трудностей.

Бывшая Александринская сцена постепенно нащупывала свой органический путь развития, применяясь к новым условиям, корректируя традиции. Старейший театр находился в переходном периоде. Напряженность общественной атмосферы иногда усиливала возникавшие трудности. Ориентация Юрьева на классические ценности неодобрительно встречалась рапповско-пролеткультовской критикой. Акдрама ощущала себя неуютно в частоколе левацких платформ и лозунгов, которые на практике означали — «ставь не так, как все», «обновляй любой ценой», «долой профессиональных актеров» и т. п. Один из критиков левой ориентации иронизировал над медлительностью александринцев:

Годами думают, не ставят с кондачка,
Но... та же сказочка про «белого бычка».

Внутри Акдрамы обстановка была далеко не благополучной. Коллектив раздробился на группы. Не вполне благоприятные условия складывались для воспитания и роста артистической молодежи — ее отталкивала холодноватая атмосфера театра, порой казенно проходившие репетиции.

Расколу труппы способствовало и возникшее с осени 1925 года своеобразное двоевластие. Наряду с управляющим театром Ю. М. Юрьевым введена была должность главного режиссера, которым стал Н. В. Петров. Появились два «кабинета», между ними вскоре началась ожесточенная борьба. Парадному «красному кабинету» Юрьева противостоял «кабинет под лестницей» (комната возле левой лестницы, ведущей на сцену), где разместился Петров.

Театр пытался обрести художественное единство. Руководители лихорадочно перебирали разных постановщиков, пробуя нащупать наиболее близких своему направлению и традициям. Кроме Н. В. Петрова и Л. С. Вивьена, спектакли ставились В. Р. Раппапортом, К. П. Хохловым, С. Э. Радловым, А. Н. Бенуа, актерами Г. Г. Ге, Б. А. Горин-Горяиновым, П. И. Лешковым, Н. В. Смоличем и другими. Частая смена режиссуры давала еще один повод критиковать Акдраму. «Эклектика в репертуаре была во многом результатом режиссерского хаоса, царившего в театре, — вспоминал позднее Н. В. Петров... — Двенадцать режиссеров совершенно различных устремлений и вкусов самостоятельно ставили отдельные спектакли.

Сегодня шел романтический спектакль, завтра ставилась советская пьеса, а послезавтра зрителей ошеломляла яркость и пестрота театральной формы... Получался поистине режиссерский Вавилон».

Скандалом закончилось сотрудничество с режиссером-авангардистом Игорем Терентьевым, приглашенным для постановки «Пугачевщины». Роль Пугачева он поручил И. В. Ильинскому, а спектакль нафаршировал невероятным количеством трюков. В этой «Пугачевщине» ничего не было понятно даже самим участникам. Ни одной из генеральных репетиций не удалось довести до конца, ибо актеры то и дело растерянно застывали, не помня и не понимая, как действовать согласно с режиссерскими указаниями. Даже бывалые театральные плотники останавливались на генеральной, не разумея, что им делать дальше. Спектакль передали другому режиссеру. Не принесла

успеха и попытка утвердить «метод коллективной режиссуры».

Вступивший в театр в 1925 году известный актер И. Н. Певцов признавался: «На первых порах я столкнулся с труппой, у которой не было ни руля, ни ветрил, никаких сознательных направлений и исканий... Работали все как-то бессознательно...» От этого разнобоя, от отсутствия в работе точек взаимного соприкосновения, понимания, помощи друг другу артисты просто терялись.

Распадавшийся ансамбль мастеров Александринки необходимо было цементировать сызнова. Все это крайне тяжело сказывалось, особенно на молодых актерах. Не случайно тогда возникала тревога за их судьбы. Статья о спектакле студии при Акдраме «Иван Козырь и Татьяна Русских», отметившая появление способной молодежи (в том числе Симонова), справедливо указывала на отсутствие помощи со стороны режиссуры: «Молодежи, конечно, приходится и туго и болезненно переносить эту ежедневную ломку. Вместо того чтобы закончить свою школу на подмостках театра уже перед лицом зрителя — она в результате представляет из себя только живой материал в руках конкурирующих между собой режиссеров». Основания для недовольства были и у актеров старших поколений. На производственном совещании театра в апреле 1926 года артист Е. П. Студенцов говорил о переживаемой коллективом «глубокой трагедии». В. И. Освецимский жаловался на ненормальные отношения в коллективе: «Я служил у всевозможных антрепренеров, но такого гонения, как здесь, я никогда в жизни не встречал... Я чувствую, что все актеры угнетены отсутствием подъема».

Симонов вступил в труппу, как видим, в очень трудный для театра период. С первых шагов молодого актера обуревали противоположные чувства. Нельзя было не уважать выдающихся художников сцены, работавших рядом, невозможно было устоять перед силой и величием их искусства, взращенного не только личным талантом, но и духом замечательных традиций театра. Но за его кулисами Николай встретил и раздоры, и игру мелких интересов, мещанские предрассудки и консервативность, граничащую с косностью. Затхлость атмосферы у темпераментного, прямодушного Симонова вызывала подчас дерзкий, озорной протест.

Он прослыл в эти годы не только одаренным и работящим, но и задирой, анархистом, позволявшим себе не

всегда безобидные проказы. Его бесшабашное удальство иногда не знало границ. Николай верховодил среди друзей, тоже актеров Акдрамы Валентина Киселева, Саши Итина, Евгения Жбанкова, Георгия Соловьева. Эта «симоновская четверка» была соучастницей многих гульбищ, вечеринок, шуточных затей и розыгрышей.

Весной 1924 года при Академическом театре драмы организовался Молодежный театр-студия. Он разместился в бывшем зале Павловой на Троицкой улице (где ныне театр Дома народного творчества). Симонов принимал участие в его спектаклях. Однажды здесь, на площадке второго этажа, перед входом в фойе, стоял студиец Шура Борисов. Он смотрел, как по лестнице поднимался широкоплечий человек в просторной, выцветшей синей блузе с расстегнутым воротом, в изрядно стоптанных ботинках. Крупные, классических пропорций черты лица, в волосах будто погулял буйный ветер, глаза голубые, прозрачные и бездонные. От всей его фигуры веяло могучей силой. Парень отдаленно напоминал молодого Шаляпина. Поравнявшись с Борисовым, широкоплечий остановился и посмотрел на него: «Чего это ты галстук нацепил? Причесочка тоже... На свадьбу, что ль, собрался?» Борисов удивленно разглядывал пришельца и молчал. Тот загадочно хмыкнул, махнул рукой и сделал шаг к двери. Не глядя на собеседника, спросил: «Покурить есть?» — «Нет». Парень повернулся, с пренебрежением оглядел Борисова, махнул рукой и вошел в фойе. Так произошла первая встреча двух будущих артистов Акдрамы — Александра Борисова и Николая Симонова.

Как и в Самаре, к Симонову тянулась молодежь. Он подкупал веселым нравом, непосредственностью. Войти в доверие, подружиться с Николаем стремились многие. Лестно было даже просто пройтись с ним по коридору, по улице.

Щеголеватые молодые актеры, старавшиеся подражать аристократическому облику мастеров, были поначалу шокированы его синими, красными блузами-толстовками, мятыми, обтрепанными по краям брюками с грубо наложенными заплатами (а иногда и просто с дырами), его лохматой головой, с небрежно откинутыми кудрями.

Прежде эталоном был костюм всегда элегантного Ю. М. Юрьева. Но теперь, вспоминал Борисов, «не прошло и месяца, как Ю. Юрьев, требующий от своих учеников внешней опрятности, собранности, перестал их узнавать. У Симонова появились жалкие подражатели — я

был в их числе. Отпустили волосы, понашили широких блуз и этакой лохматой вольницей бродили по студии. Ю. Юрьев выходил из себя, и теперь каждый урок его начинался с выговоров, лекций о пользе внешней культуры. Конечно, он был прав. То, что было естественно у молодого волгаря Симонова, карикатурно и неряшливо выглядело у его подражателей».

На репетициях в театре Николай — то ли в шутку, то ли всерьез — вдруг подхватывал рукой стул и начинал бешено вращать его над головой. Пораженному режиссеру он внушал, что это помогает ему «раскрепоститься»... Симонов, к слову, любил в ту пору «поэкспериментировать». Играя Тирезия в «Царе Эдипе», он совсем не сдерживал чувств и с таким напором проводил сцену с Эдипом, что артист Ю. М. Юрьев не на шутку встревожился: «Я боюсь с ним играть, вдруг забудется и еще убьет, чего доброго...» Участвуя в спектакле «Бронепоезд 14-69», Симонов иногда раздражал актеров своими бесконечными паузами — искал ли он способа сосредоточиться, или проказил, чтобы подзадорить расслабившихся партнеров?.. Режиссер Н. В. Петров на репетициях «Бронепоезда» острил, что в спектакле есть тормоз Вестингауза — Коля Симонов.

На Николая невозможно было долго сердиться. Обезоруживали его простодушная улыбка, его открытость, прямота «рубахи-парня», который с незлобивой откровенностью говорил в лицо что думал. Но чувство меры порой изменяло ему. Некоторые его выходки вызывали за кулисами театра настоящий переполох, наводили страх на «аристократическую» часть труппы.

Кастовая замкнутость, характерная для многих актеров старшего поколения, подчеркнутость их привилегированного положения внутри театра раздражали молодежь. Она протестовала против того, например, что во время антрактов ей не разрешали находиться в артистическом фойе, а только в боковых коридорчиках. Лишь актеры определенного ранга могли отдыхать в этом уютном зале со старинной, обтянутой бархатом вишневого цвета мебелью, с персидским ковром на полу и портретами великих «стариков» на стенах.

Неписаные «законы» первыми нарушили Симонов и Вольский. Они однажды явились в фойе с шашками и домино...

Одна из тогдашних симоновских выходок имела суровые последствия. Он позволил себе появиться в театре,

что называется, навеселе. В ноябрьских за 1925 год номерах журналов в разделе «Хроника» появилась информация: «Уволены из состава труппы артисты Ильинский и Симонов». Так однажды пересеклись биографии двух в молодости больших озорников — Игоря Ильинского и Николая Симонова... Они увольнялись одним приказом. Строптивый Ильинский никак не мог усидеть на одном месте и перебегал от режиссера к режиссеру, сыграл несколько раз в «Мандате», открывшем сезон Акдрамы, и вдруг... исчез, прислав позднее телеграмму, где сообщалось, что актер не может далее служить в театре.

Однако, решившись уволить Симонова, руководство испытывало колебания. Юрьев считал исключение слишком жестокой мерой. Вивьену казалось, что только так можно заставить актера серьезно задуматься над своим будущим. Поскольку Симонов уже не раз нарушал обещания изменить поведение, дирекция склонялась (как сказано в протоколе заседания) к тому, что «по крайней мере на этот сезон театр должен быть огражден от произвола и дерзостей Симонова». В итоге признали возвращение актера в состав труппы «в этом сезоне невозможным».

Отлучение от театра, от любимого дела оказалось тяжелейшим наказанием. Николай несколько раз приходил к Юрьеву, и беседы с ним затягивались за полночь. Юрий Михайлович близко к сердцу принял его горе, по-отечески отнесся к Николаю и помог восстановить его в театре. Через три месяца Симонов подал Юрьеву заявление, в котором просил извинить за проступок и принять обратно в труппу. Созванная 20 февраля 1926 года режиссерская коллегия театра признала возможным возвращение актера «при его категорическом обещании изменить свое поведение».

Нарушения дисциплины, «выходки» Симонова случались и в дальнейшем (он сам никогда не оправдывал их). Порой они сопутствовали периодам неудач, обнаруживая душевную смятенность, брожение не устоявшегося еще характера. Отчасти были связаны с некоторыми личными слабостями, которые притормаживали творческое развитие, иногда мешая сыграть важную для него роль.

В марте 1926 года Симонов снова играл на сцене Акдрамы — в новом спектакле «Георгий Гапон» режиссер А. П. Нелидов занял его в небольшой роли Макара. Больше в этот сезон он ничего не успел сыграть. Дело в том, что тотчас по увольнении из театра Симонова при-

звали как военнообязанного в Красную Армию. Он считался краткосрочником и должен был отслужить в армии один год. По ходатайству Юрьева его подопечного оставили в Ленинграде и зачислили в 31-й стрелковый полк, казармы которого размещались тогда на Загородном проспекте.

На военных занятиях Симонов поразил всех исключительной меткостью стрельбы. На репетиции в театр и на киносъемки его старались отпускать. Но военная дисциплина не всегда позволяла это делать. Иногда новобранец уходил в «самоволку», прыгая на улицу из окна второго этажа казармы.

После окончания военной службы Симонов снова погружается в работу. Его назначают на роль Павла Суслова в инсценировке повести Л. Сейфуллиной «Виринея». Репетиции близились к премьере, когда Николай опять сорвался. За три недели до выпуска спектакля режиссерская коллегия (25 сентября 1927 года) выслушала сообщение о поведении актера: «Вивьен предлагает ввиду появления Симонова на репетиции в нетрезвом виде взять у него роль и передать ее П. И. Лешкову, роль Лешкова передать Е. П. Студенцову». Так и постановили. В случае же раскаяния Симонова разрешить ему дублерство.

Однако роль Суслова не задалась Лешкову, так же как и роль Виринеи у Е. И. Тиме, — слишком далекой для этих актеров была крестьянская действительность. В конце концов роль Павла вернули Николаю. Спектакль заиграл живыми красками, когда на сцену вышли молодые исполнители — Симонов (Павел) и Митрофанова (Виринея). Зрители узнавали в героях крестьянские характеры, обожженные суровыми ветрами революции. «Ленинградская правда» назвала спектакль «праздником молодежи». Для Симонова роль Павла стала началом галереи персонажей-современников, в создании которых набирал силу его талант.

Вслед за солдатом Павлом Сусловым были сыграны партизанский вожак Вершинин («Бронепоезд 14-69»), военком Мехоношев («Конец Криворыльска»). Роли требовали многодневных раздумий, наблюдений. Симоновский Вершинин появлялся в овчинном полушубке, сдвинутом на затылок треухе, с лицом, густо поросшим бородой, рука крепко сжимала револьвер. Актер отрабатывал походку, жесты, речевую манеру. Много труда потратил на поиски выразительной пластики: «Ведь не могут

быть у Вершинина — потомственного сибирского крестьянина — легкие «интеллигентные» руки! Они у него тяжелые, и поднимает он их тяжело».

Зрителей привлекало в Вершинине — Симонове страстное воодушевление, внутренний подъем, сердечная простота и человечность. Свежо и сильно звучали его монологи. В них была ораторская приподнятость, широта интонации и задушевность глубоко личного признания. Актер жил в монологе напряженной, сосредоточенной жизнью персонажа и одновременно как бы обращался к залу, у которого искал сочувствия и доверия. Так в его искусстве начинало обнаруживаться особой природы и силы воздействие: пронзительная, звенящая романтическая интонация. А. Ф. Борисов тогда был поражен этой вдруг прорвавшейся особенностью его игры: «Симонова властно влекло к монологу, согретому большой душевной непосредственностью, юношески беспокойной и взволнованной убежденностью». И в дальнейшем исповедническая страстность осталась неотъемлемой гранью симоновского искусства.

Здесь сполна выражалась неповторимость его личности. Симонов овладевал тайнами сценического монолога. Он произносил текст, не вырываясь из ансамбля, но и не сливаясь с общей массой персонажей. Вся сила его любви и ненависти, его тревог и надежд. безмерность его чувств невольно поднимали искусство артиста над скверной пьесой, если она была такова, над менее одаренными исполнителями, над головой всех, кто мог бы помешать той жизни человеческого духа, которую он творил на сцене.

Примечательно, что в оценке «Бронепоезда» критика особо выделила двух актеров — двадцатипятилетнего Симонова и опытнейшего, прославленного мастера театра И. Н. Певцова, который сыграл белогвардейца Незеласова.

Но на пути к Вершинину была еще роль военкома Сергея Мехоношева в пьесе Б. С. Ромашова «Конец Криворыльска». Поначалу она не увлекла артиста.

Мехоношев — участник гражданской войны. Автор наделил его грубоватой прямолинейностью, свободой в понимании морали, бравым оптимизмом. В пьесе у Мехоношева роман с главной героиней секретарем газеты «Маяк Коммуны» Розой Бергман — женщиной, от которой «пахнет порохом». Действие развивается в провинци-

альном городке. Большая часть персонажей, олицетворяющих «прошлое», показаны как мещане или злодеи — преступники, шпионы. Им противостоит молодой авангард в лице Бергман, заведующего редакцией Фельдмана, Мехоношева, Мугланновой. «А прошлое — метлой. Прошлое — в печку... Тугим узлом перетянем нашу боль и вытащим прошлое, как гнилой зуб» — вот кредо этой молодежи. «Физиология... Я совсем не живу с каждым... А любовь? Я люблю только партработу», — заявляет Роза, отвергая своего предыдущего слишком непонятливого любовника с помощью боксерских приемов. «Даешь Москву!» — выкрикивал в финале старый портной, отец Розы, провожая дочку в столицу учиться.

Ставил спектакль Н. В. Петров, у Ю. М. Юрьева эта пьеса с мелодраматическими эффектами вызвала протест, привлечение ее на сцену казалось изменой высоким художественным принципам. Юрий Михайлович пришел на первую генеральную, которая состоялась 30 ноября 1926 года. Двинулся вверх тяжелый малиновый занавес, и действие началось. Краем глаза Симонов видел в конце прохода тусклый свет лампочки за режиссерским столиком Петрова, а в кресле четвертого ряда окаменевшее, суровое лицо Юрьева. Знали, что недавно вернувшийся из Москвы Юрьев смотрел «Конец Криворыльска» в Театре Революции. В антракте он поднялся на сцену. Ждали, что он расскажет о своих московских впечатлениях. Но беседы не получилось. Нервно потирая руки — что служило признаком крайнего волнения, — руководитель театра, казалось, с трудом искал нужные слова. Он оглядел участников и вдруг с твердой решимостью произнес: «Эту дешевую агитку я на сцену не пущу». Спектакль, однако, был включен в репертуар.

Всем, кто видел «Конец Криворыльска», глубоко врезались в память два образа: Мехоношев — Симонов и Роза — Рашевская. Все остальное отодвинулось как бы на второй план, стерлось и забылось.

Мехоношев поначалу показался актеру характером загадочным. Он понимал, что одного «рассудочного» знания роли здесь недостаточно, он поведет к схеме. Однажды Симонов, как и обычно, шел на утреннюю репетицию. Мучили мысли о порученной роли. В который раз он безуспешно пытался представить себе облик военкома, его манеры. Актер шагал знакомой дорогой от квартиры к театру. С Поварского переулка свернул на Стремянную, которая вывела его на проспект Нахимсона — так стали

называть после революции бывший Владимирский. Здесь тишина кончилась: звенели трамваи, сновали прохожие. Новые наименования не прививались, в быту люди продолжали называть улицы и проспекты по старинке. И хотя широкий проспект, куда вышел Симонов, носил теперь новое название, в сознании он по-прежнему оставался Невским. Взглянув на часы, актер заторопился. День был ветреный, но ясный, что редко случается в октябре, самом хмуром и промозглом из ленинградских месяцев. На подходе к Аничкову мосту его внимание привлек шедший впереди человек. Он был военным. Поразила какая-то особая его подтянутость, сосредоточенность, бодрая, пружинистая походка. Когда они пересекали мост, налетел шквальный порыв ветра, и Николай увидел, как взвился под его напором рукав шинели. Симонов поразился: весело напевавший незнакомец — без руки. А человек все шел и пел... Мехоношев! Человек на улице и сценический герой вдруг объединились в сознании.

Симонов играл Мехоношева молодым, напористым и жизнерадостным. Отрывисто звучавшая речь сопровождалась широкими, размашистыми жестами. И безупречно, щегольски одетым: защитного цвета тужурка с блестящими пуговицами и светлыми прямоугольниками петлиц, новая поскрипывающая портупея, плотно перетянувшая фигуру.

Свою встречу с военным на Невском Симонов запомнил на всю жизнь. И через десятилетия он передавал все ее подробности, «как будто это происходило вчера». Память подвела его только в одном — день запомнился как «весенний», хотя спектакль репетировался поздней осенью. Весенним было мироощущение артиста, щедро излучавшего энергию и оптимизм.

Успех Мехоношева и Вершинина обнаруживал таившиеся возможности актера. О нем заговорили театралы, рос его авторитет у товарищей по работе. Симонов стал выдвигаться в ряд артистов первого положения. И никто не удивился, когда вскоре в новой постановке «Горя от ума» ему поручили роль Чацкого. Для актера это была первая проба сил в русском классическом репертуаре на сцене Акдрамы. Николай мечтал об этой роли, и хотя побаивался сравнений с Юрьевым, который играл Чацкого в предыдущих постановках, но надеялся, что может внести в характер свое, самобытное понимание знаменитого героя. Да и в самом деле, кому, как не Симонову, было под силу передать всю глубину и размах «мильона

терзаний», раскрыть боль, страсть и горе пылкого бунтаря.

Но надежды не оправдались — Николая ждало поражение. И, увы, оно не было единственным на стремительно начавшемся восхождении артиста. На пути вставали препятствия, возникали преграды, которые молодой актер даже такого масштаба, как Симонов, не мог одолеть...

Русская классика методично вытеснялась из репертуара Акдрамы, что стало особенно заметно после смещения с поста руководителя театра Ю. М. Юрьева. В режиссерских трактовках многих спектаклей тогда преобладали вульгарно-социологические упрощения, примитивная агитационность, увлечение трюками, аттракционами, буффонадой. На театральном фронте доминировала режиссура левого авангарда. Реалистическую традицию как «устаревшую» шельмовали и теснили разного рода «новаторы» (среди них было немало шарлатанов), искавшие «спасения искусства в штанах эксцентрика». Здесь известную роль играла и деятельность Мейерхольда, агрессивность энергии которого обозначилась с новой отчетливостью. Его категоричные призывы к штурму и ломке канонов русской театральной культуры нашли приверженцев среди части молодежи.

Режиссерское самовластье на сцене, пафос эстетического своеволия пагубно отражались на актерском творчестве. Меньшую сопротивляемость здесь могли обнаружить наиболее молодые, малоопытные исполнители. Их индивидуальность, сжимаемая тисками режиссерского диктата, разрушалась, калечилась порой непоправимо. Опыт работы с актером «левой» режиссуры двадцатых годов сурово оценил К. С. Станиславский: «Проделанное с актером насилие в конечном результате совершенно остановило правильное, нормальное, естественное и постепенное развитие нашего чисто актерского искусства. Мало того, преждевременная и насильственная левизна отбросила нас на много лет назад. Она искалечила немало молодых актеров. Многие из них приходят в отчаянии за советом. Но переродившегося тела и вывихнутой души не исправишь».

Подобные веяния, конечно, не являлись естественной эволюцией театра, а в значительной мере, по точному определению того же Станиславского, были «лишь искусственно привитой модой».

Старейшие театры — Акдрама в их числе — стремились хранить верность реалистическим традициям, но многие сотрудничавшие с ними режиссеры увлекались самодовлеющими экспериментами, исканиями формального толка. «Деспотия режиссуры и полное обезличивание актера» — так позднее определял Н. В. Петров тенденцию «левого фронта». Но фронт этот нередко возникал внутри самой Акдрамы, иногда в спектаклях самого Петрова, в спорах актеров.

Под сильным влиянием «левой» режиссуры находился и К. П. Хохлов, который ставил «Горе от ума». Сказалось и воздействие мейерхольдовского «Горя уму», только что показанного в Москве. Симонов с первых репетиций почувствовал себя не в своей тарелке, его стремление к психологической углубленности натолкнулось на чисто внешние режиссерские задачи. Хохлова увлекла возможность поставить пышно-зрелищное действо с обильными сценическими инкрустациями. Так, в московской квартире Фамусова он водрузил тридцать шесть клеток с попугаями; вместо шести грибоедовских княжен ввел двенадцать и т. п. Исполнителю роли Чацкого Хохлов предложил свое толкование — «разгрузить» героя от серьезности, показать его мальчишески резвым, экспансивным, пустоватым чудаком. Выполняя режиссерский рисунок, актер в ряде сцен делал Чацкого похожим на «расшалившегося школьника». «Он выбегал на сцену, как заведенный волчок, и уже не мог остановиться», — замечал один из критиков.

Но Симонов обнаруживал не только послушание режиссеру, но и сопротивление ему. В отдельные моменты его игра наполнялась драматизмом, в интонациях сквозила искренняя душевная боль. Но как раз попытки углубить образ и вызвали возмущение критиков. Леонид Грабарь в статье «Спектакль города Глупова», опубликованной журналом «Рабочий и театр», был раздражен тем, что Чацкий — Симонов дан трагически «переживающим» и даже «шепчущим». Явно недостаточным показалось критику и «новаторство» Хохлова: «А привычное почтение к классикам не позволяет им разглядеть основную ошибку Грибоедова, заключающуюся именно в том, что Чацкий написан им как фигура всерьез положительная. Мы считаем совершенно недопустимым, что в 1929 году на сцене Гос. Акдрамы продолжают трепыхать руками и подавать грибоедовские эпиграммы свистящим шепотом 1910 года».

Стараниями некоторых критиков в дальнейшем было закреплено мнение, будто сам Симонов провалил роль, не справился с ее трудностями. Но образ Чацкого, как и весь спектакль, были изначально обречены на поражение ложным режиссерским замыслом. Замечательная роль, которая могла дать толчок творческому становлению актера, оказалась подножкой на его пути. Новой встречи с духовно живительным родником русской классики Николаю пришлось ждать еще семь лет...

Симонов был поначалу обескуражен, растерян. Роль отняла много сил. Безрезультатность труда уязвляла самолюбие. Он догадывался об истинных причинах поражения, но до конца осознал их позднее, прямо указав, что «неудача произошла из неверного режиссерского задания». Напор навязанной режиссером-диктатором ложной трактовки хотя и не сломил актерской индивидуальности, однако травмировал ее, мешая органическому росту художника.

Чувство неудовлетворенности — Николай хорошо знал это — можно было погасить только новой работой. И он с радостью принял тогда предложение кинорежиссера А. В. Ивановского сыграть роль Ломоносова в фильме «Сын рыбака». Так состоялась первая встреча актера с образом русского исторического деятеля. Сколько упований породила эта работа, захватившая исполнителя. В воспоминаниях Ивановский писал о необычайной углубленности, с которой Симонов трудился над ролью. С упорством и настойчивостью он просил сделать еще одну репетицию, и еще одну...

Когда сегодня смотришь «Сын рыбака» (он сохранился в архиве Госфильмофонда), поражаешься чудовищным искажениям, которым подвергся образ родоначальника нашей науки. Сюжет выстроен так, что одна за другой следуют сцены, где Ломоносов участвует в драках, бражничает, поддается приступам пьяной меланхолии или неистовых бесчинств. Симонов играл искренне, сильно, с подъемом. Но снова актер пал жертвой крайне субъективистского, нигилистического отношения режиссера и сценариста к теме. С точки зрения искусства в этом фильме только и примечательного, что участие молодого Симонова. Тогда он еще не вполне умел то, чему научился впоследствии, — оберегать свой талант.

Идеи «левой» театральной и кинорежиссуры новизной не отличались. Они возникли на давней закваске теорий, отрицавших самостоятельность актерского творчества, призывавших к искусству марионетки, послушной воле «автора спектакля» — режиссера. А философской подкладкой им служила идущая от М. Штирнера и Ф. Ницше концепция сверхчеловека.

В ту же пору Симонов соприкоснулся с творчеством Лескова. В 1926 году он снялся в роли приказчика Сергея в фильме Чеслава Сабинского «Катерина Измайлова» (по мотивам повести «Леди Макбет Мценского уезда»). Но картина опять-таки создавалась по все тем же канонам вульгарного социологизма. Практически от Николая требовали сыграть не характер, а маску злодея. Все в актере сопротивлялось тому, чтобы пойти навстречу этим требованиям. Он не находил ни внутренних опор, ни художнических средств для изображения мелкого провинциального Дон-Жуана и преступника.

Однако в порывах и стихийности симоновской натуры, в ее безудержности и широте было нечто родственное лесковским характерам, которых писатель запечатлел когда-то в других повестях: однодумов, чертогонов — «иже беса чужеумия испраздняющих», голованов, очарованных странников... Не случайно на склоне лет с потрясающей силой сыграл Симонов лесковского Ивана Северьяновича Флягина. Но к Флягину лежал еще долгий путь.

Симонов близко к сердцу принимал и свой успех, и свои неудачи. Он внимательно следил и за развитием событий в коллективе. Его встревожил уход в 1928 году из театра Юрьева. В Н. В. Петрове, который теперь обрел полноту власти, Симонова подкупала чуткость к современности, но одновременно смущали готовность к компромиссам, неразборчивость в средствах. Чувства актера прорвались на обсуждении пьесы Билль-Белоцерковского «Шахтеры» — ею Петров собирался открыть свой первый директорский сезон.

Читка состоялась 2 октября 1928 года в большом фойе театра. Драматург работал по горячим следам шахтинского процесса. Поспешность сказалась на пьесе — ее схематизм был очевиден.

Когда читали пьесу, Симонов сидел в углу, демонстративно вздыхал, переговаривался о чем-то с сидевшим рядом И. Н. Певцовым. Пьеса казалась ему скучной. Началось обсуждение. Он первым попросил слова. «Я слышал об этой пьесе от тех, кто был на ее читке в Художественном совете, так что был подготовлен к тому, что пьеса

слабая. Но все же такого безобразия не ожидал. Ее совершенно немыслимо играть. — Николай обвел взглядом разом стихнувший зал, увидел, как нервно закуривал папиросу Н. В. Петров, и резко выдохнул: — Не только ее ставить нельзя — надо вычеркнуть, сжечь, чтобы и мысли не было о ее сценическом воплощении. Я не понимаю, о чем автор думал, когда он писал свою пьесу. Я внимательно ее прослушал, но так и не понял, что он хотел в ней сказать. В чем здесь дело? Ужасен налет пинкертоновщины, которая особенно вылезает наружу в сцене с привидениями. Поставить ее на нашей сцене — значит выкинуть деньги на ветер. После «Бронепоезда» это будет несомненное снижение художественной линии. Ставить на авось, рисковать мы не можем. Мое мнение — категорически отказаться от этой затеи. Тем более что актеру здесь делать нечего».

Это была, вероятно, самая длинная речь Симонова за всю его жизнь в театре и самая агрессивная. Когда он кончил, зал одобрительно загудел — большинство разделяло оценку Николая. С места поднялся Петров. В голосе зазвенел металл: «У нас должен быть сознательный подход к тому, что диктует жизнь. Агитпроп признал эту пьесу заслуживающей того, чтобы она была у нас поставлена. Созвать собрание актеров и разорвать пьесу — эти времена прошли. Теперь надо четко выполнять директивы...» В зале снова воцарилась напряженная тишина. Спор явно перерос рамки повестки дня, затронул главные для коллектива проблемы. Николай, как и другие, ощущал конъюнктурность «Шахтеров», его граждански тревожили зигзаги развития театра: «Вся наша беда в том, что мы не знаем, чего хотим. Вот ТРАМ и Пролеткульт знают, чего они хотят, и поэтому они жизненны».

Симонова волновало отсутствие в пьесе живого материала для актерской работы. Трудно было согласиться с режиссерской установкой Петрова, который утверждал, что психология здесь не нужна: «Нам важно не «что», а «как»... «Шахтеры» нужны нам общественно и коммерчески. Правда, актерски пьеса скучна, но что же делать?» Николай упрямо настаивал на своем: «Разве у нас нет более актуальных тем? Борьба с алкоголизмом нужна, пропаганда автодора нужна, а кому интересен теперь шахтинский процесс, который мы уже пережили, о котором столько слышали и который уже стал для нас вчерашним днем. Решительно никому!» Затянувшись очередной папиросой, поправив неизменную элегантную «бабочку», оттенявшую крахмальную сорочку, Петров с глухой угрозой ответил: «Что касается Симонова и его замечаний, то мы давно знаем, что он крайний индивидуалист, и ему не мешает несколько отшлифовать свое мышление, чему немало могут помочь те же «Шахтеры».

В мрачном настроении выходил Симонов из театра. Сгущались ранние осенние сумерки. В Екатерининском садике было пустынно, неподвижно стояли деревья с пожелтевшей листвой. У массивного памятника императрице Николай остановился, оглянулся на здание театра — торжественное, невозмутимое. Невеселые мысли бродили в голове. Театр стал ему вторым домом, но отчего все чаще он ощущал холод и неудовлетворенность?.. Нарастала безотчетная тревога. Симонов думал о своем призвании, о своем пути, к которому относился все с большей серьезностью. Он постоял, задумавшись, достал из кармана пачку «Дуката». Закурил. И быстро зашагал дальше. Захотелось поскорее окунуться в живой и шумный людской поток Невского.

Он все же сыграл в пьесе «Шахтеры» (она имела еще и второе название — «Голос недр») роль угрюмого шахтера Казанка. И газеты даже похвалили его за эту роль. Симонов выступил еще в двух постановках Петрова — играл ученого-метеоролога в «Причальной мачте» О. Форш, инвалида гражданской войны Семена Коврова в «Ярости» Е. Яновского: к этим характерам не лежала душа актера, они принесли мало удовлетворения.

Трудно было актеру сжиться и с образом коммуниста-хозяйственника Айвазова в спектакле «Высоты» по пьесе Ю. Н. Либединского, выписанным автором весьма плакатно, упрощенно. «Симонов, — замечал об исполнении роли Айвазова критик А. И. Пиотровский, — играет его с налетом того поверхностного темперамента и несколько наигранного ребяческого простодушия, который грозит стать однообразным штампом в работе этого даровитого актера... Образ победителя басмачей, в трудных раздумьях находящего себе путь к мирной работе, снижен». На то, что упреки, которых заслуживала пьеса, переадресовывались актеру, обращал внимание исследователь творчества Н. К. Симонова С. Л. Цимбал: «О противоречиях и слабостях пьесы говорилось в гораздо более спокойном тоне, чем о противоречиях и слабостях актерского исполнения. Эти последние не только всячески подчеркивались, но и поднимались до уровня некоего творческого кризиса».

Критика иногда дарила Симонову вежливые комплименты, но чаще поругивала. Когда в его игре возникал живой подъем чувств, это называли поверхностным темпераментом, если загорался добрый свет, оптимизм (что привлекало зрителей в его Мехоношеве), то писали о наигрыше. Упрекали актера и в штампе «рубашечного героя». Рецензенты не увидели назревавшей драмы в становлении симоновского таланта, который стремились накренить к земле, к обытовленной эстетике, в то время как вся природа художника была устремлена к небу, в романтическую высь прекрасного, озаренного симоновской чистотой и верой в человека, в его нравственную стойкость.

Вероятно, большей радостью для актера в эту пору был успех в кино, где он сыграл вождя восставших против помещиков белорусских крестьян Кастуся Калиновского в одноименном фильме и горьковского бурлака Артема в картине «Каин и Артем».

В 1930 году Симонов выступил в роли руководителя продотряда Григория Дударя в спектакле «Диктатура» И. Микитенко. Казалось, к нему вновь вернулось хорошее творческое самочувствие. Он увлекся работой — на этот раз репетиции вели Вивьен и Вольский, первый — учитель, второй — близкий друг.

Прекрасный актер и педагог, всегда радевший за актерскую смену, за «будущее русского театра», Илларион Николаевич Певцов после генеральной репетиции признался: «Остался смотреть «Диктатуру». Хорошая пьеса, и замечательно играет Симонов, как громадный классный актер, — уступаю ему самое первое место на нашей сцене, — я так был обрадован тем, что он наконец как-то нашел и утвердил себя, что высказал ему все свое преклонение». Симонова и Певцова к этому времени связывала прочная дружба. Илларион Николаевич любил молодежь. Певцов не менторствовал, в беседах был далек от назидательности, но потом оказывалось, что мысли его крепко западали в молодые души. Он как никто ощутил возможности симоновского дарования. Николай иногда приходил к Иллариону Николаевичу после спектакля в артистическую уборную, бывал у него в доме у Чернышева моста.

Певцов считал, что во всех ролях актер должен оставаться самим собой. Он любил вспомнить о Сальвини, который изображал Ромео, не заклеивая седых усов, не затягивая в корсет свою грузную фигуру, о Комиссаржевской, мало заботившейся о внешности своих героинь, о Ермоловой, Мамонте Дальском. Певцов понимал важность внутренней духовной работы. «Нужно стремиться не к горизонтальному успеху, — наставлял он Николая, который как-то похвастал количеством своих ролей на сцене и в кино, — а к вертикальному, как бы вглубь и ввысь, а не вправо и влево. Этот подъем — из глубин ввысь — должен ощущаться каждым подлинно творящим художником». Певцов советовал молодым почаще прибегать к помощи Пушкина — вот чье творчество обогатит ценностями. Симонова увлекали размышления Иллариона Николаевича о космосе и о связи его законов с гармонией искусства. Николаю были близки мысли опытного актера о значении смежных искусств: музыки, живописи, скульптуры. Вместе с Певцовым молодежь ходила на выставки, посещала симфонические концерты.

Учителями сцены для молодого актера были Вивьен и Юрьев. Духовным наставником стал Певцов. Под его воздействием завершалось формирование личности Симонова. Советы Иллариона Николаевича прочно оседали в памяти.

Между тем положение Симонова в театре не улучшалось. Его протест против групповой позиции Петрова, опиравшегося лишь на рапповскую драматургию, его колкие замечания по поводу критиков-рапповцев не прошли ему даром. В наиболее заметных пьесах этой поры — в «Чудаке» и «Страхе» Афиногенова работы Николаю не нашлось. «На роль Кимбаева надо назначить Симонова, он сыграет замечательно, именно таким — темпераментным, порывистым, устремленным вперед — должен быть мой герой», — убеждал приехавший в Ленинград драматург. Петров упрямо не соглашался.

Талант артиста томился в бездействии. В таком же положении оказались и некоторые другие члены труппы. Весной 1931 года Симонов, В. Г. Киселев и Г. И. Соловьев подали заявление об уходе, попросив освободить их от работы с 1 апреля. Вскоре такие же заявления подали актеры Е. П. Карякина и М. Ф. Романов. В резолюции дирекции театра Соловьева и Киселева освобождали только с 1 июля — «в связи с их занятостью и загруженностью в течение следующих месяцев». У Петрова не нашлось никаких возражений против немедленного ухода Симонова.

ГЛАВА 3

СНОВА САМАРА

Симонов не раскаивался в своем решении. Но тревожное чувство иногда снова охватывало его. Николай перебирал в памяти события последних месяцев — напряженных, окончившихся «бунтом» и уходом из театра, в котором играл семь лет.

Неудовлетворенность копилась постепенно — по мере того, как все отчетливее становился разрыв между возможностями актера и их воплощением на сцене. Несмотря на немалое число ролей и в кино, и в театре, настоящих творческих обретений было немного. Полного раскрытия его талант еще не получил. Одна из последних ролей могла вызвать особенную досаду: в «Ярости» Е. Яновского ему поручили сыграть изуродованного белогвардейцами Семена Коврова, которому вырезали язык. Роль трагедийная, по-своему для актера интересная. Но... лишенная слов.

Симонов тяготел к героико-романтическому искусству. Ему бы с его темпераментом, звенящим голосом, физической мощью играть былинных русских молодцев — Добрыню Никитича, например, выходящего на жестокий поединок с двенадцатиглавым Змеем Горынычем, или героев истории — Димитрия Донского, князя Пожарского, спасающего Москву и Россию. Разве не сродни его таланту творчество Ф. М. Достоевского? Каким захватывающим, например, могло бы оказаться его исполнение роли Дмитрия Карамазова!

К сожалению, этих ролей, как и некоторых других, как бы назначенных ему самой судьбой, Симонов не сыграл ни тогда, ни после. И это обратная, драматическая сторона его артистической судьбы.

Тревоги Николая не были напрасными. Близилось его тридцатилетие. Для актера возраст значительный. Знаменитый русский трагик Павел Мочалов, с блеском дебютировавший на императорской сцене в шестнадцать лет, к тридцати уже переиграл огромное количество ответственных ролей. Иван Москвин впервые выступил в своей прославленной роли царя Федора Иоанновича в двадцать четыре года...

В момент ухода из Государственного академического театра драмы Симонов не имел определенных планов на будущее. Просто решил круто изменить прежнюю жизнь.

Он знал, что его приняли бы в любой ленинградский театр, что мог бы работать в Москве, где его успели узнать по фильмам. Но что переменится? Опять зависимость от случайного репертуара, от режиссеров, среди которых актер пока не находил близких себе. Оставалось одно — искать такую точку приложения сил, где бы можно было свободнее и полнее проявить себя.

В этот момент судьба снова свела его с Самарой. Летом 1931 года заново формировался состав Самарского драматического театра. Набирали труппу в Москве, на существовавшей тогда актерской «бирже». Здесь, разумеется, стало известно, что Симонов и несколько других актеров разошлись с Н. В. Петровым и ангажемента еще не имеют. А не поедет ли Симонов работать в свой родной город? Представитель Самарского театра срочно прибыл в Ленинград. Симонов дал согласие.

Вскоре Николай выехал в Самару. Он давно не был на родине. Как правило, отпуск уходил на съемки в очередном фильме.

Первые дни подолгу бродил по улицам. Съездил за Волгу, повалялся на горячем песке, вволю наплавался в прогретой жарким солнцем воде. В городе его узнавали теперь не только друзья юности, оборачивались на его статную фигуру и те, кому он стал известен по кинокартинам «Кастусь Калиновский», «Сын рыбака», «Каин и Артем».

Потом началась работа. Симонов с удивлением узнал, что здание Самарского драматического театра передано оперно-балетному коллективу. Такое решение было принято Управлением зрелищными предприятиями (УЗП) Средне-Волжского края после беспримерного провала драматической труппы в предыдущем сезоне.

Симонов расспрашивал про обстоятельства, при которых развалился огромный коллектив (шестьдесят семь актеров!), возглавляемый режиссером А. Г. Ридаль-Левиным. Случайный подбор труппы, раздираемой игрой мелких интересов и амбициозностью, пестрота репертуара, низкий уровень спектаклей. Особой самовлюбленностью отличался один из «первачей» Наум Соколов, он вовсе не признавал ансамбля и на сцене любой ценой стремился обратить внимание на себя. Симонов долго хохотал, когда ему рассказали, как в спектакле «Ледолом» в роли писаря (скрытого белогвардейца) Соколов потешал зрителя вставными номерами и даже пел под баян «С одесского кичмана бежали два уркана...». Но стало

не до смеха, когда речь зашла о поставленном А. Ридалем и Л. Южанским «Горе от ума». Комедия трактовалась во фрейдистском духе и изобиловала эротическими эпизодами.

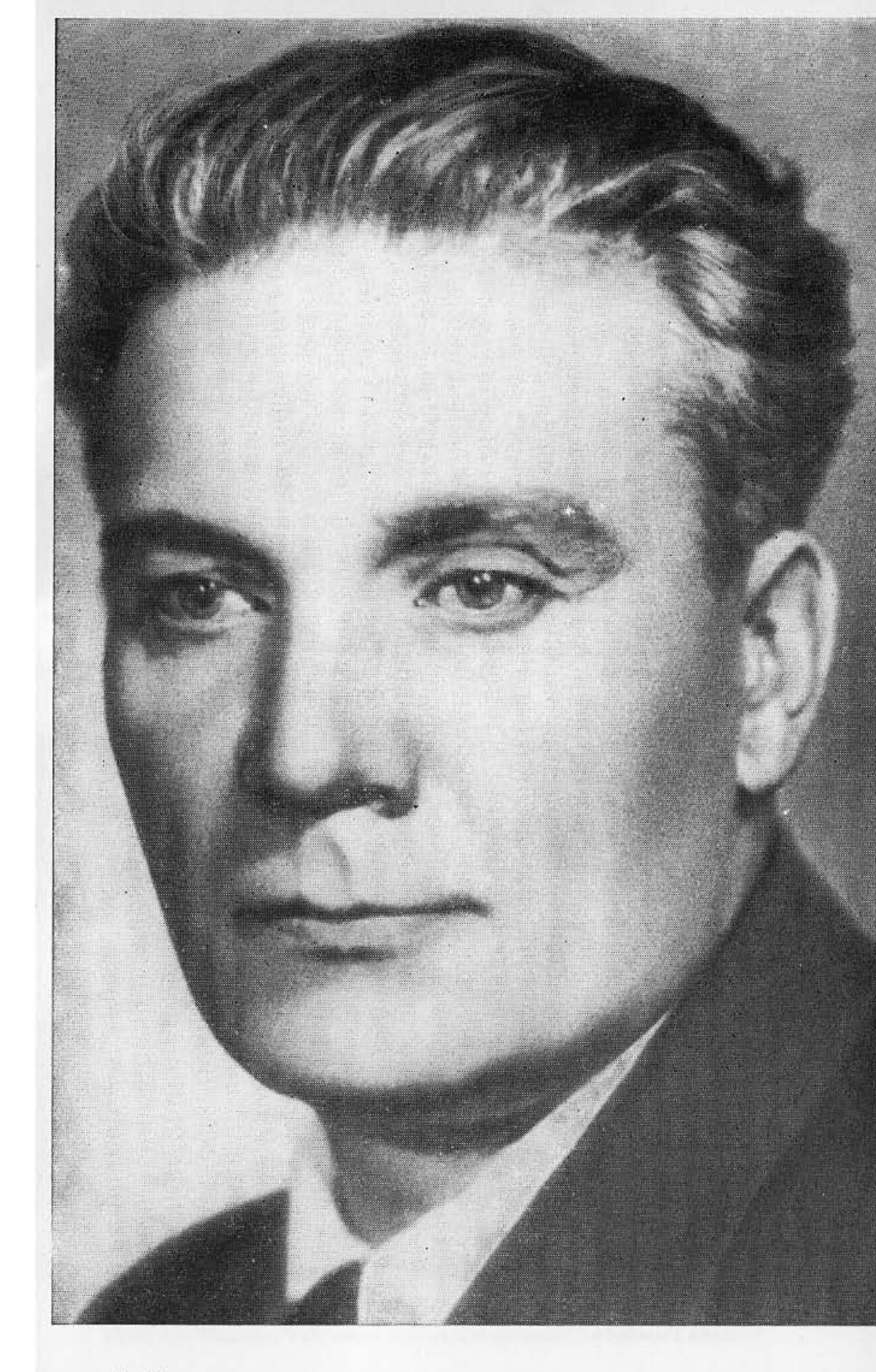
Самарская сцена использовалась для более чем сомнительных экспериментов. За кулисами воцарилась анархия, за один год сменилось пять директоров. Постепенно зрители перестали ходить в театр. На рубеже 1920—1930-х годов подобного рода случаи на периферийной сцене встречались не столь уж редко. Да и в столичных труппах не все обстояло благополучно — Симонов знал об этом по собственному опыту.

На новый сезон театру обещали сцену Дома Красной Армии. Симонов с азартом погрузился в неведомые ему до сих пор заботы. У него обнаружился незаурядный организаторский талант. Начинать надо было с подбора труппы. В театре тщательно обдумывали каждую новую кандидатуру. Пусть труппа будет небольшой, важно, чтобы в ней не оказалось случайных людей. Несколько исполнителей пригласили из состава предыдущего сезона, среди них актера В. Шарлахова (позднее с успехом игравшего в Малом театре в Москве). Приняли группу выпускников Самарского театрального техникума, к этому моменту уже прекратившего свое существование. Договорились об участии режиссеров Н. М. Холмогорова и Н. А. Смирнова, художников Н. Н. Сосунова и А. П. Васильева.

Естественно, что Симонов не мог забыть о своих товарищах — ленинградцах, вместе с ним подписавших заявление об уходе с академической сцены. Вскоре из Ленинграда прибыли актеры Г. И. Соловьев и В. Г. Киселев. В сформированную труппу вступила и Ольга Антокольская, жена Симонова.

Самобытность нового театра определилась уже тем, что создавался не совсем еще молодыми актерами. Так и подбирали соратников — большинству из них не было тридцати лет. Энтузиазм, искренность, преданность творчеству, романтический порыв, способность к самоотречению — эти качества коллектива и стали той силой, что помогла сплотиться, выстоять в борьбе с препятствиями, обрести художественное лицо.

Симонов и его единомышленники начинали свой театр с пылкой верой в будущее. Цель их программы — связать творчество с жизнью, служить высоким гражданским идеалам.



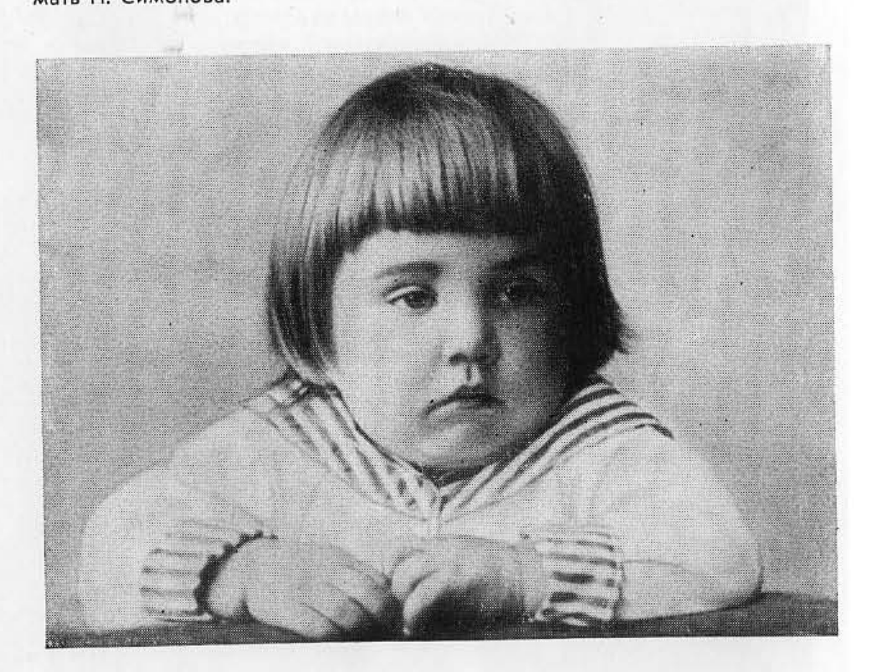
Н. Симонов.



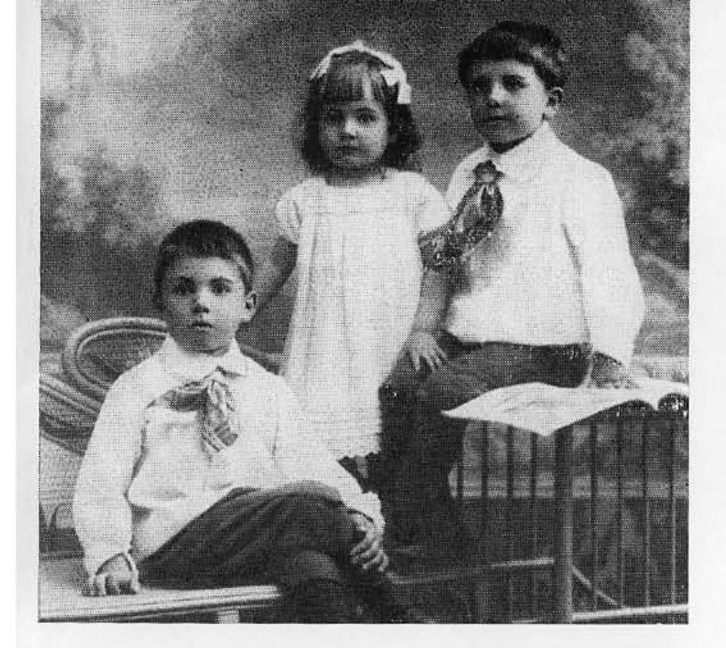
Антонина Ивановна Симонова — мать Н. Симонова.



Константин Акимович Симонов — отец Н. Симонова.



Коля Симонов.



Николай Симонов (с л е в а) с сестрой Ольгой и братом Сергеем.



Дом в г. Самаре, где жила семья Симоновых.



УДОСТОВЕРЕНИЕ

Симонов Ник. Конст.

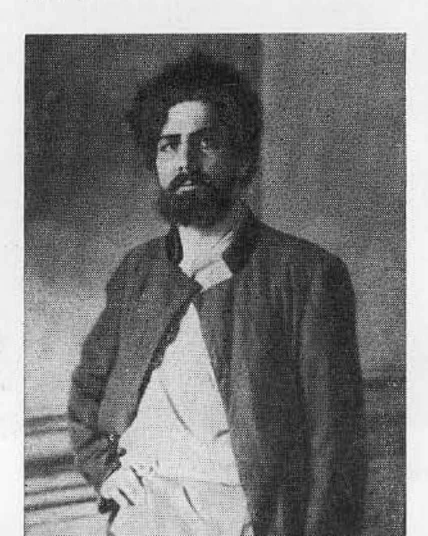
состоит на службе в Государств. Академич.

ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

в должности артиста

Первое театральное удостоверение Н. К. Симонова.

Н. Симонов — партизан Долгов в фильме «Красные партизаны». 1924 г.



Н. Симонов — Павел Суслов («Виринея») в Ленинградском академическом театре драмы. 1926 г.



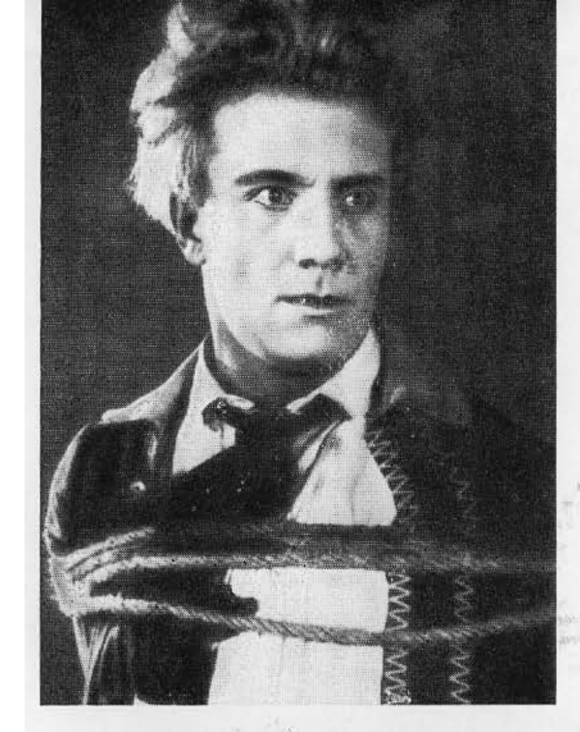
Николай Симонов. 1924 г.



Н. Симонов — Мехоношев. «Конец Криворыльска». 1926 г.



Н. Симонов — Чацкий. «Горе от ума». 1928 г.



Н. Симонов — Кастусь Калиновский в фильме «Кастусь Калиновский». 1929 г.

Н. Симонов — Ломоносов в фильме «Сын рыбака». 1930 г.

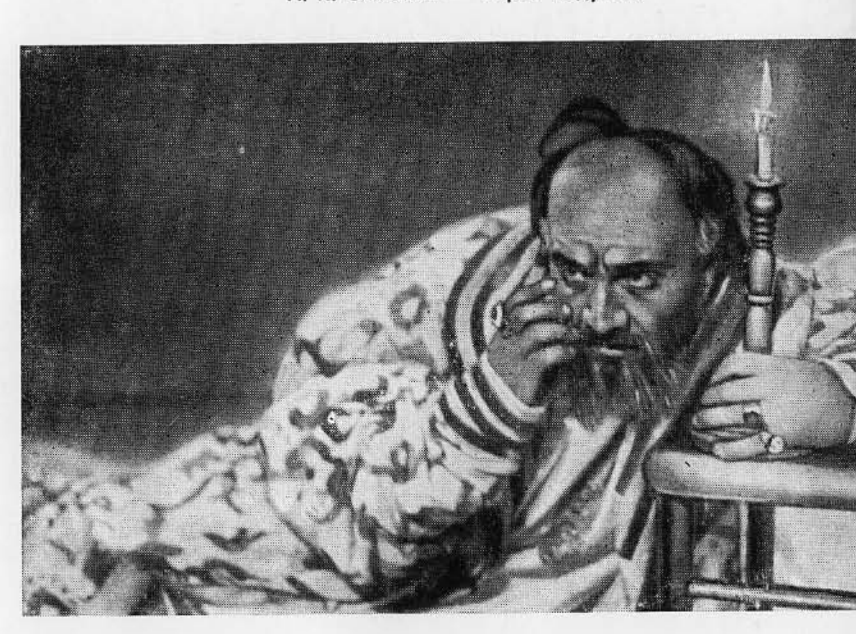


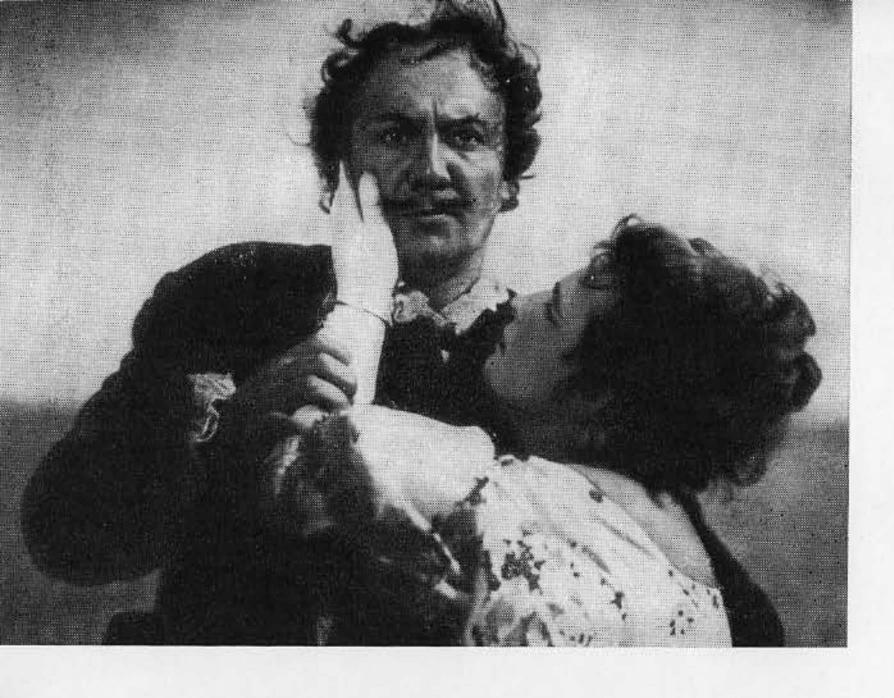
Н. Симонов
и режиссер
Л. Вивьен
◀ на репетиции
спектакля «Борис
Годунов».
1948 г.



Н. К. Симонов. 1930-е годы.

Н. К. Симонов — Борис Годунов.







Н. Симонов — Петр I.





Н. Симонов — Петр I.
Екатерина —
А. Тарасова в фильме
«Петр I».

Н. Симонов — Петр I.
Н. Черкасов —
царевич Алексей
в фильме «Петр I».



Анна Григорьевна Белоусова — жена Н. К. Симонова. 1930-е годы.

Н Симонов с дочкой Еленой

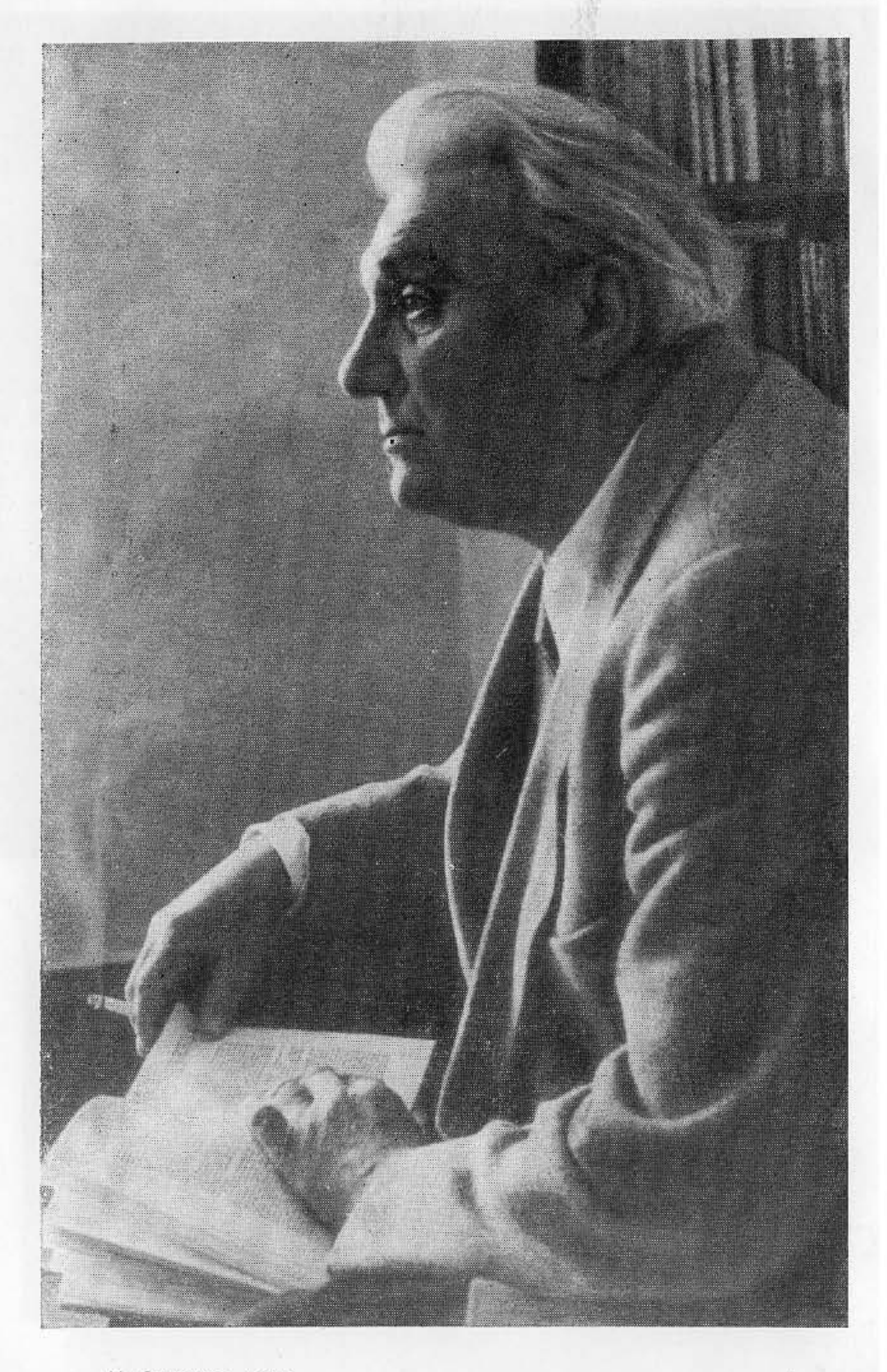


Н. Симонов. 1940 г.



Н. Симонов — Астров в спектакле «Дядя Ваня». 1946 г.

◀ Н. Симонов — Протасов в спектакле «Живой труп». 1950 г.



Н. Симонов дома.

Было очевидно, что успеха можно достичь только с постоянной труппой и лишь в одолении того дурного, что осталось в наследие от прежних антреприз. Симонов тогда болезненно воспринимал различие художественных уровней столичной и провинциальной сцен. Он остро чувствовал скрытую, неброскую мощь и крепкую органику, самородную нравственную прочность русской «глубинки», «провинциального» русского человека. И был непоколебимо убежден, что местная театральная культура может и должна потягаться за уровень со столичной.

Позднее, выступив со статьей в московской газете «Советское искусство», Симонов писал: «...Мы собрались в Самаре, воодушевленные стремлением доказать, что в советском театре должна начать стираться грань между «столицей» и «провинцией». В стране строящегося социализма возникают новые огромные индустриальные и культурные центры, требующие подлинного и высокого искусства, а не искусства «второго сорта». Именно в этом смысл и цель нашего опыта, нашей работы, нашей борьбы».

Помехой росту периферийной сцены являлось отсутствие постоянных трупп. Проблема, как тогда называли, «стационирования» приобретала все большую злободневность. До решения Государственного комитета по делам искусств, в 1938 году узаконившего постоянный состав трупп, было еще далеко. Некоторые периферийные театры стали к этому стремиться уже в начале тридцатых годов. Среди них — Самарский театр. Симонов оказался одним из первых пропагандистов и, что еще важнее, организаторов постоянной труппы. В этом большая заслуга ленинградского «десанта».

Осенью 1931 года симоновская труппа приступила к работе. В ее состав вошли двадцать девять актеров и пять музыкантов. Несколько собраний посвятили выработке программы, правил внутреннего распорядка, утвердили репертуар. Симонов привез из Ленинграда несколько новых пьес. Две из них уже шли на ленинградской сцене: «Хлеб» В. М. Киршона в Большом драматическом театре, «Страх» А. Н. Афиногенова в Государственном театре драмы. Пьеса И. К. Микитенко «Дело чести» еще нигде не была поставлена. Видимо, это и продиктовало решение открыть «Делом чести» сезон. Симонов знал, что пьесу репетирует С. А. Морщихин в Большом драматическом театре и готовится выпустить ее к годовщине Октябрьской революции. Самарцы, наметив открытие сезо-

на на 25 октября, надеялись показать премьеру «Дела чести» первыми в стране.

В театре сформировали, как и всюду тогда, художественно-политический совет, куда вошли и представители общественных организаций. За его подписью появилась в местной печати первая декларация молодой труппы, она называлась «К рабочему зрителю» и начиналась словами: «Всю свою работу театр целиком подчиняет интересам одного общего дела — великой социалистической стройке». Текст сочинялся, без сомнения, коллективно, но ощутима в нем резкая симоновская бескомпромиссность. Угадывалось и симоновское отношение к репертуару: «В борьбе за качество продукции театр не менее решительно отказывается от тех современных пьес, где идеология подменена голой агитацией, художественное изображение — антихудожественной схемой: от пьес, что шумят, но не призывают, агитируют, но не убеждают».

Стоит привести еще одну выдержку из декларации, уж очень характерна она для стремлений эпохи, ее эстетических позиций и противоречий: «Театр решительно отметает все то из старого наследства, что построено на гнилой почве ложной красивости, изощренного копания в психике человека, всяких противоестественных изысков и тому подобных не пролетарских, а глубоко буржуазных форм искусства... У нас один путь и одна общая цель: создать свою, пролетарскую культуру». Здесь очевидно воздействие рапповско-пролеткультовской идеологии, которая в 1931 году была еще очень влиятельна.

Позднее Симонов скажет проще, человечнее и понятнее: «Мы должны стать театром большого ума и большого сердца».

Почти весь коллектив участвовал в подготовке «Дела чести». Этим спектаклем дебютировал молодой режиссер Холмогоров. Симонов играл центральную роль старого шахтера Гната Орды.

Создавая пьесу, Микитенко увлекся героическим трудом донецких шахтеров. Он сам спускался в шахту, всю зиму 1930/31 года работал в забое. Как и многие иные тогдашние пьесы, «Дело чести» (второе название — «Уголь») раскрывало тему индустриализации страны.

Когда Симонов играл шахтера Казанка на сцене Акдрамы, — «никакой психологии, а только положение», — требовал тогда от исполнителей режиссер Н. В. Петров. «Меньше слов, больше дела. Самый мрачный из мрачнейших» — таким призывал показать Казанка автор

пьесы В. Н. Билль-Белоцерковский. Роль оставила «мрачный» след в душе самого исполнителя.

С образом Гната Орды многое было иначе. При известной схематичности характера в нем можно ощутить и особую его «трудность», душевную борьбу. Сторонник горняцких традиций, он объявлял поначалу бойкот новым методам и темпам труда; после мучительных сомнений, повинуясь рабочему товариществу, Гнат возвращался в забой. Для самого Симонова стало делом чести добиться успеха в своей первой роли на новой сцене. Рецензенты «Рабочей Самары» писали: «Симонов сумел вылепить из схемы монолитную суровую, но живую фигуру... Вскрытием и четким показом тончайших психологических переживаний он добивается огромного политического воздействия на зрителей».

В отзыве на «Дело чести» Симонов впервые в его сценической судьбе был назван «большим советским актером». Но, вероятно, важнее личной победы Симонова явилась удача спектакля в целом. Критика и зрители оценили его гражданскую взволнованность, крепкую спаянность художественного ансамбля.

Не все зрители знали тогда, какой ценой был обретен этот успех. Премьере предшествовал длительный самоотверженный труд и мучительная, поистине героическая борьба коллектива за самую возможность сохранить новоорганизованное дело.

Открытие сезона намечалось на 25 октября, но сыграть премьеру «Дела чести» труппе удалось лишь 7 января 1932 года, ибо раньше показать ее было просто негде...

Театру обещали зал Дома Красной Армии, но в конце концов предоставили здание кинотеатра «Триумф» на Советской улице. Однако переоборудование его недопустимо затянулось. Все имущество, светоаппаратура, сценические приспособления, декорационные материалы, ранее принадлежавшие драматическому театру, стали собственностью оперно-балетной труппы после передачи ей здания драмы.

Старенькое помещение «Триумфа» оказалось ветхим и мало приспособленным для театральных представлений. В нем было сыро, грязно, отсутствовала вентиляция. Пришлось спешно пристраивать помещение для артистических комнат. Маленькая сцена не имела «карманов», куда могли бы убирать декорации. У Симонова похолодело сердце, когда однажды на репетиции с колосников

сорвалась тяжелая рама, едва не ударив актера на сцене. Случилось это потому, что за неимением стальных тросов пользовались веревками.

Сказывался «скептицизм» начальника краевого УЗП Р. Л. Нюрина, которому симоновская затея не нравилась с самого начала. С ним у театра назревало открытое столкновение. Наконец Симонов вынужден был предъявить «ультиматум» коллектива — возникшие препятствия угрожали сорвать открытие сезона. Он поехал в управление к Нюрину. Роман Лазаревич хмурился и смотрел на посетителя прищуренным взглядом: «В чем дело? Я занят. У меня нет времени для разговора». Симонов сдержался. Он стал излагать пункты, по которым театру требовалось неотложная помощь. Оборвать его Нюрину не удалось, но, обостряясь, диалог перешел на повышенные тона. Симонов убеждал, доказывал — он чувствовал свою моральную правоту. В ответ Нюрин объявил, что увольняет весь руководящий состав театра.

Симонов не поддался на провокацию. А зарвавшегося бюрократа одернула редакция «Рабочей Самары», она осудила «полное невнимание» дирекции УЗП к нуждам молодого коллектива. Газета неоднократно выступала в поддержку театра со статьями под одним и тем же красноречивым заголовком: «Политика» ошибок продолжается».

Симонов и его товарищи репетировали в суровых условиях. «В зрительном зале нет вентиляции и страшно холодно. В уборных актеров удушливый воздух отчаянная сырость, мало света, нет нормального размера зеркал, нет простейших удобств. Работать в таком театре трудно, работать в таком театре неприятно», — это строки не из жалоб артистов, а из газетного сообщения.

Необходимо было улучшить и материально-бытовое положение труппы. Вопреки обещаниям театру не дали жилья для приезжих актеров, что вынуждало снимать комнаты на частных квартирах, платить втридорога. К тому же УЗП неаккуратно отпускал театру полагающуюся дотацию, и выплата жалованья систематически задерживалась на десять-двадцать дней. Скверно обстояли дела с питанием. Симонов пытался добиться для товарищей спецпайков — в стране ощущался недостаток продовольствия и действовала карточная система.

Однажды поздней ночью Симонова поднял с постели прибежавший из театра перепуганный вахтер: «Беда, Николай Константинович! Лопнули котлы парового отопления...» Наскоро одевшись, Симонов кинулся в театр. Худшей беды трудно было придумать. Зима стояла суровая, лютый мороз через несколько дней — если спешно не отремонтировать котлы — окончательно выстудит помещение.

Котлы починили, но через сутки они снова вышли из строя. Вслед за этим в течение пяти дней коллектив продолжал репетировать и показывать спектакли в неумолимо остывающем зале. С 23 февраля, когда температура в зале упала ниже нуля, театр вынужден был отменить спектакли. Запрет наложили представители охраны труда. Симонов почувствовал, что не имеет права требовать большего от своих товарищей. Он подал заявление об уходе.

К чести руководящих органов и общественности Самары, они не дали погибнуть молодому и так славно начавшему работу театру. Ему организовали экстренную помощь. И через некоторое время спектакли возобновились.

Уже в марте самарские зрители увидели новую премьеру — «Хлеб». В этом спектакле Симонов выступил в роли секретаря окружкома Михайлова. Актер показывал его обаятельным человеком, пробуждая доверие, симпатии, уважение к нему.

Молодая труппа неутомимо боролась, накапливала силы. Наградой артистам была крепнувшая признательность публики.

Третьей ролью Симонова в сезоне стала роль Цехового в «Страхе» А. Н. Афиногенова.

Судьба пьесы на советской сцене по-своему драматична. Афиногенов проявил гражданскую смелость, подняв одну из острейших проблем времени: о насилии как орудии пролетарской диктатуры, о диалектике страха и бесстрашия, о существе и методах современной идеологической борьбы. «Страх» у многих руководителей рождал настороженность, а нередко и страх. В некоторых местных театрах пьесу запретили к постановке. Судьба ее на самарской сцене отчасти была типичной. Вскоре после премьеры на страницах «Рабочей Самары» появилась разносная рецензия на спектакль, обвинявшая театр в «политической слепоте» и идеологических ошибках. Всем стало ясно, что такие обвинения не могут не повлечь за собой мер наказания.

Сама публикация такого шельмующего отзыва подтверждала злободневность пьесы. Рецензия стремилась

запугать. В ней имелся букет зловещих ярлыков, к которым любили прибегать «неистовые ревнители» рапповско-пролеткультовской критики. Симонов имел все основания содрогнуться, когда прочел, что спектакль, а вместе с ним и театр якобы потеряли классовую бдительность, обнаружили великодержавный шовинизм, политическую слепоту, примиренчество к врагу, гнилой либерализм и т. д.

В статье имелись и строки, прямо обращенные к Симонову как исполнителю роли аспиранта Цехового. В них стоит вчитаться: «Цеховой карьерист... А как автор и театр отнеслись к этой центральной фигуре спектакля? До половины действия образ Цехового неясен. Кажется, что это единственная фигура положительного коммуниста и только со второй половины вырисовывается лицо приспособленца, примазавшегося. Но автор и театр не безжалостно казнят Цехового, а пытаются объективно оправдать его, вызывая к нему жалость». Актер показывал живого человека, тонко маскирующегося двурушника. Его же пытались призвать к подмене психологической достоверности «голой агитацией», от которой театр отмежевался еще в своей программной декларации. Дидактизм и прямолинейная разоблачительность всегда были чужды симоновскому таланту. И хотя в некоторых его тогдашних выступлениях с трибуны слышались отзвуки вульгарного социологизма, но на сцене все естество его живой, чуткой к правде артистической натуры сопротивлялось тому, чтобы классовый или иной признак наклеивать на персонаж как «бородавку».

Статья требовала ответа. После такого разноса спектакль по тем временам обычно снимали, и в редких случаях без оргвыводов для руководства. Симонов понимал, что необходимы действия быстрые и решительные. И он их предпринял, еще раз проявив твердость. Поскольку в статье вместе с театром критиковался и автор, Симонов обратился к Александру Николаевичу Афиногенову. Он познакомился с драматургом еще в Ленинграде во время репетиций «Чудака» и «Страха» в Госдраме, первой в стране показавшей пьесу зрителям. Афиногенов высоко ценил Симонова-актера, называл его «чертовски талантливым». По-видимому, из рук драматурга Николай Константинович получил экземпляр «Страха», который привез в Самару.

На другой день он позвонил Афиногенову в Москву и сразу выехал туда, захватив статью.

Александр Николаевич встретил актера как старого знакомого. Он уже был наслышан о самарской постановке. «Вот только не могу понять ни вас, ни режиссера — не Цехового, а Кимбаева должны были вы играть, еще в Ленинграде я пытался — увы, безуспешно — убедить в этом Петрова», — Афиногенов говорил быстро, резко взмахивая рукой. Симонов смущенно отмалчивался. «И потом, мне писали об этом, — продолжал драматург, — в кого вы превратили Цехового? Зачем заплаты на штанах? Это непродуманные детали. Цеховой не очередная бытовая фигура, уж тем более не рубаха-парень. Он сын военного прокурора. И надо это передать». — «Александр Николаевич, приезжайте к нам на спектакль, прошу вас, нам так нужна ваша помощь. Сейчас под угрозой оказалось все дело», — Симонов стал рассказывать о самарских событиях. «К сожалению, приехать не смогу, через неделю отбываем вместе с женой за границу, но беде вашей постараюсь помочь», — ответил Афиногенов и, приветливо улыбаясь, обнял гостя.

А 29 февраля в «Правде» появился редакционный обзор печати под названием «Что такое рецензия?». В нем беспощадно осмеивалась и осуждалась позиция самарских горе-критиков. Обзор завершался директивным указанием «Рабочей Самаре» «немедленно проверить состав своих рецензентов».

Политические наветы были с театра сняты. Не менее важным явилось опровержение «Правдой» примитивно-разоблачительной сценической методологии. В обзоре высказывалась мысль, совпадавшая с симоновским подходом — «суть пьесы» не в поспешной сортировке персонажей на «беленьких» и «черненьких», а в борьбе за «выявление» карьериста.

Спектакль вернули самарской сцене. И снова в идейном единоборстве сталкивались профессор Бородин и революционерка Клара. «Мы живем в эпоху великого страха... Страх ходит за человеком. Человек становится недоверчивым, замкнутым... Мы все кролики. Можно ли после этого работать творчески?» — этим тезисам доклада Бородина давала отпор Клара. Но, быть может, наиболее убедительным их опровержением в тот момент явилась бескомпромиссная деятельность молодой труппы во главе со своим руководителем.

В пестром потоке жизни, в напряженных буднях театра чередовались свет и тени, радость и горечь, драматические и смешные события.

Одно из курьезных происшествий связано со спектаклем «Страх». Был аншлаг. В одной из сцен партнерами Симонова выступали актеры В. М. Мартынов (профессор Бородин), В. Г. Киселев (Варгасов), М. П. Некрасова (Наташа, дочь Цехового). Много лет спустя Некрасова в письме Симонову напомнила о том, что тогда произошло: «Мы стояли на выходе: вы, я и Мартынов, а Киселев (Варгасов) сел в кресло —это было на сцене — с поручнями. Кресло он не проверил перед спектаклем, а он был толстенький, помните? И кресло оказалось для его комплекции узким. И вот мы входим все втроем на сцену. Варгасов — Киселев как воспитанный человек встает, но увы... вытряхнуться из кресла не может. С трудом он в конце концов вырвался из этого плена. Но мы, видя его усилия, содрогнулись от смеха, который едва можно было удержать. Киселев быстро исчез со сцены, я тоже убежала, и остались перед публикой только вы и Виталий Павлович Мартынов. Долго, долго вы не могли начать диалог, сдерживаясь и чуть посмеиваясь. А мы все стояли за кулисами и... ждали, что же будет дальше. А дальше было следующее: постояв довольно долго, вы сели к маленькому столику налево, — я очень хорошо все помню, — друг против друга, все продолжая сдерживать смех. Затем вы оба встали из-за стола — два огромных человека и расхохотались. Но как! Вовсю, в полное удовольствие. Но это было не главное. У Виталия Павловича была вставная челюсть на присосе, и она от такого смеха выпала на пол. Он, однако, не растерялся, быстро поднял ее и вставил обратно. Но тут уж что делалось с нами, с вами, с публикой — описать трудно. Гомерический хохот, хохот до колик! И дали занавес».

Перед закрытием сезона в маленькую комнатку, служившую Симонову кабинетом, пришел заместитель по хозяйственным делам М. А. Горев. Актер сидел, устало откинувшись в кресле. Голова его была опущена, под полуприкрытыми глазами лежали тени. Вялым жестом он пригласил вошедшего сесть. Горев положил на стол отчетную сводку. Николай Константинович взял ее в руки, медленно перелистал. Быть может, только в эту минуту он осознал до конца масштаб проделанной работы. Труппа менее чем в тридцать человек за три с половиной месяца дала 130 спектаклей, на которых побывало без малого сто тысяч человек! «А каковы показатели в предыдущем сезоне?» — оживился Симонов. У Горева была заготовлена выписка: «Коллектив в 67 человек за восемь месяцев показал 196 спектаклей, притом в большинстве случаев при полупустом зале».

Актер улыбнулся, глаза его заблестели. Характерным жестом провел рукой по шее, как бы освобождая ее от воротничка, потом быстро, размашистым почерком поставил на отчете свою подпись.

Через несколько дней, в начале мая театр отправился в «культрейд» — обслуживать колхозы и воинские части Средне-Волжского края.

Тотчас по окончании поездки Симонов выехал в Ленинград, где и пробыл весь отпуск. Ходил по театрам, встречался с друзьями. Кое-кого из них удалось пригласить в самарскую труппу. Николай быстро договорился со своим давним приятелем, актером Большого драматического театра Александром Кистовым. Тот рассказал ему, что в БДТ тоже произошел своего рода коллективный «бунт», окончившийся уходом из театра Н. А. Комаровской, Г. М. Мичурина и других артистов, не удовлетворенных ориентацией БДТ. Как-то Симонов и Кистов обедали в одном из уютных кабинетов бывшего «федоровского» ресторана на улице Пролеткульта. Здесь любили бывать артисты, музыканты, художники. Вскоре к их столу подошел русоволосый коренастый молодой человек. Кистов приветливо поздоровался с ним и представил Николаю: «Это Юра, прекрасный актер и товарищ...» Так произошло знакомство с Юрием Толубеевым, которого сразу увлекла симоновская мечта.

Кроме Кистова и Толубеева, дали согласие работать в Самарском театре В. В. Меркурьев и его жена А. П. Павлычева. Тогда это были молодые (Меркурьеву — 28 лет, Толубееву — 26), безвестные, но полные сил и надежд актеры.

В то же лето Симонов навестил хорошо знакомые павильоны киностудии на улице Красных Зорь. Здесь-то и встретил его режиссер В. А. Браун и уговорил сыграть роль немца Иоганна Тимана в фильме «Парень с берегов Миссури». Николай потом корил себя за эту податливость. Съемки велись с лихорадочной поспешностью. Бесцветная роль в бесследно канувшем в Лету фильме. Она ничего не прибавила к биографии актера.

Симонов возвратился в Самару, и уже 16 августа в театре начались репетиции. С собой он привез несколько пьес, из которых решили включить в репертуар «Князя Мстислава Удалого» И. Л. Прута, «Командарма пятилетки» Н. Ф. Погодина (позднее пьеса получила название

«Мой друг»), а также трилогию А. В. Сухово-Кобылина. «По примеру и в развитие прошлого года, театр в своих работах будет стремиться показать конкретного человека, непосредственно строящего и обороняющего социалистическое государство», — говорилось в газетном интервью Симонова, опубликованном 19 августа.

Сезон должен был начаться 1 октября. Но повторилась прошлогодняя история. Затеянный капитальный ремонт «Триумфа» приостановился из-за нехватки кирпича и недостатка субсидий. 1 октября Симонов прекратил репетиции «Мстислава Удалого» (слово «князь» с афиши было убрано). А вечером того же дня собрался худполитсовет театра. Симонов нервничал. Он был на грани отчаяния: «Нет сил работать в таких условиях. Рушатся все попытки создать подлинный, большой драматический театр. Что делать дальше? Как работать?!» Через день состоялось общее собрание коллектива, где руководитель вновь говорил об остроте положения: УЗП недодало средств на ремонт здания, отказалось предоставить жилье для актеров, вопреки договору Р. Л. Нюрин вмешался в комплектование труппы, требуя включить в ее состав предложенных им актрис, — в ответ на отказ УЗП задержало выдачу денег...

По инициативе Симонова коллектив театра обратился с открытым письмом в «Рабочую Самару», которая опубликовала его 21 октября. В письме говорилось о беспринципности, бесхозяйственности, мелочной опеке УЗП, которое снова и снова воздвигало помехи в работе театра. Второй год подряд срывалось открытие сезона.

Редакция газеты вновь поддержала коллектив. В начале ноября театр открылся.

В дальнейшем организационных неурядиц возникало меньше, и они уже не в такой степени отвлекали руководителей театра. Весьма примечательно, что перед началом третьего сезона молодой труппы главная газета края «Волжская коммуна» посвятила театру специальную полосу, снабдив ее заглавием: «Окружить вниманием и поддержкой Самарский драматический театр».

Положение театра упрочилось. В январе 1933 года Самарской драме возвратили прежнее, законно принадлежавшее ей здание. Обязанности директора Симонов мог теперь передать Кистову.

Николая Константиновича всерьез увлекла режиссура. Им были поставлены в эту пору «Мстислав Удалой», «Земля и небо», «Егор Булычев и другие», «Суд». В прошлом сезоне, помогая Н. А. Смирнову ставить «Хлеб», Симонов впервые прикоснулся к режиссерской профессии. Ее возможности захватывали и увлекали. Одновременно он мог убедиться, что режиссура требовала больших знаний, образования, организаторского дара.

Советское режиссерское искусство продолжало развиваться сложными и противоречивыми путями. Разобраться в кипевшей вокруг полемике, в непримиримой борьбе сценических течений оказалось непросто. Собственная режиссерская программа Симонова тяготела к мхатовской традиции, но была не вполне последовательной. И в декларациях, и в трактовке спектаклей заметен налет вульгарного социологизма. Однако Симонов-актер ощущал ложность такого подхода и по мере сил сопротивлялся ему.

«В боях за большое искусство пролетариата» — назвал Симонов одну из своих тогдашних статей. На пути к большому искусству молодой постановщик усваивал важную истину: «Внутреннее действие должно стоять на первом плане, доказать истинность идеи не в ходе внешних событий, а в глубинности внутренней жизни человека — вот наша задача...» Репетируя «Привидения» Г. Ибсена, Симонов считал необходимым освоить «подводное течение» пьесы. Внутреннее действие, подводное течение — все это термины, которыми широко пользовались Станиславский и мхатовцы.

Симонов тянулся к искусству Художественного театра, но некоторые его тогдашние сподвижники подталкивали его в сторону противоположную. В частности, режиссер Н. М. Холмогоров. Вероятно, различия эстетических взглядов и симпатий больше всего и повлияли на возникший вскоре разрыв Симонова и Холмогорова.

Одно из столкновений произошло при обсуждении макета к спектаклю «Доходное место». Автором его был художник С. С. Сережин. Собрались у него в небольшом деревянном доме на Некрасовской улице. На столе пыхтел самовар, стояло обычное для тех дней угощение — дешевые конфеты, домашние лепешки, вяленая рыба. В центре комнаты на тумбочке красовался макет. Художник выполнил его по канонам сценического конструктивизма: похожий на арену полукруг в обрамлении голых плоскостей и пандусов, крутая изогнутая лестница; над основной площадкой, рассекая пространство, повис наклонный желоб... Постановщик спектакля Холмогоров —

макет создавался в соответствии с его замыслом — горячо доказывал необходимость новых подходов, ссылался на опыт Мейерхольда. Симонов сидел на диване, закинув ногу на ногу, слушал и молчал. Он изучающе всматривался в декорацию, сосредоточенно потирал рукой подбородок, качал головой. Между тем завязалась полемика: одни поддерживали Холмогорова, другие спорили с ним. Симонов поднялся, подошел к макету, подался вперед, покачался на носках, потирая за спиной пальцы рук. Потом снова сел и вдруг, повернувшись к Холмогорову, твердо сказал: «Откровенно говоря, меня не устраивает это решение».

Авторитет Николая Константиновича был велик, и мнение его оказалось решающим. Макет не утвердили. С. С. Сережин вскоре из театра ушел. Художником «Доходного места» пришлось стать Симонову. Создавая новое оформление, он приблизил его к ремаркам Островского — интерьеры спектакля теперь передавали быт эпохи.

Режиссерской удачей Симонова явился спектакль «Мстислав Удалой». Его премьера состоялась 1 ноября 1932 года.

Действие драмы происходит в осажденном белыми бронепоезде «Князь Мстислав Удалой». Его команда обречена, но красные бойцы отвергают предложение сдаться и погибают в неравном бою. Сюжет и тема пьесы были вполне «симоновскими», они отвечали его чаяниям об искусстве крупном, героическом. По воспоминаниям очевидца премьеры, спектакль поставили «как романтический гимн в честь героев, которые ценой собственной жизни обеспечили победу». Этому помогло и то, что Симонов сам выступил в центральной роли комиссара Лосенко, показав его суровым, непреклонным и в то же время очень человечным. Романтика подвига здесь не отрывалась от психологической правды и искренности чувств. В те годы на сценах разных театров бытовал образ «железного комиссара» с его стереотипными атрибутами — кожанкой, повелительным тоном, форсированной громкостью речи, надсадными командами. Лосенко у Симонова оказался прямой противоположностью — его персонаж был нетороплив, даже медлителен, очень спокоен и напряженно сосредоточен. В нем ощущалась скрытая сила и уверенность человека долга, знающего, за что отдает свою жизнь, и не ведающего колебаний в отчаянном, безнадежном последнем бою. Лишь однажды у Лосенко — Симонова прорывались иные краски. В диалоге с белогвардейским офицером он вдруг запевал издевательскую частушку, и его голос «гремел и грохотал за целый солдатский хор».

Спектакль стал общественным событием, хотя и получил в самарской прессе разноречивые оценки. Меньше чем за два месяца «Мстислав...» прошел тридцать раз при переполненном зале.

В этом спектакле команда бронепоезда, несомненно, ощущалась Симоновым еще и как его, симоновская, творческая «дружина», им выпестованная, им руководимая, преданная общему делу. Не случайно почти все роли в спектакле исполнялись ленинградцами. В содружестве с Симоновым родился ряд глубоких актерских работ. Меркурьев играл кочегара Журбу, Толубеев — паровозного машиниста Гусева. Очевидец премьеры, в ту пору начинающий театральный критик Н. А. Абалкин позднее вспоминал: «Вот вышли дебютанты на сцену в старых потертых кожанках, вытирая ветошью замасленные у паровозной топки руки, напевая сочиненную ими бесхитростную песенку о «Мстиславе Удалом» на знакомый всем мотив Хас-Булата. И зрители заулыбались. Легко, с удивительным артистическим блеском сыграли дебютанты свои вроде бы непримечательные роли, и зрителей властно покорило истинное обаяние мастерства, живая поэзия творчества».

Симонова постоянно угнетала вынужденная для периферийной сцены необходимость в выборе репертуара и его истолкованиях идти как бы по следу столичных театров. «Мстислава Удалого» режиссер выпустил первым в стране и очень этим гордился. Московская премьера в филиале Малого театра состоялась лишь через несколько дней — 5 ноября, а на сцене Центрального театра Красной Армии — 17 ноября 1932 года.

Еще не отшумели овации «Мстиславу Удалому», а Симонов уже готовил к выпуску следующий спектакль — «Земля и небо» братьев Тур. Однако эта пьеса, написанная в поверхностном, фельетонном стиле, не могла послужить режиссеру опорой в его исканиях. Тот факт, что «Земля и небо» получила третью премию (первые две не были присуждены) на Всесоюзном конкурсе к 15-летию Октября, свидетельствовал только о кризисном состоянии репертуара в стране. Самарские зрители запомнили в этом спектакле лишь роль, которую исполнял сам Симонов, — профессора Беклемишева. Актер ее играть не со-

бирался, но вынужден был заменить неожиданно заболевшего Киселева.

Театр поглощал все силы Николая Константиновича. Он буквально дневал и ночевал там. Быт актера был скромен. Поначалу они с женой поселились у родителей, в доме, где прошло его детство, на Чапаевской улице. Однако из-за неоднократных «уплотнений» Симоновы потеряли половину квартиры, которая стала коммунальной и тесной. Большую часть самарского периода Симонов и Антокольская прожили по соседству с театром, в доме по Советской улице (ныне улица Куйбышева), № 98, где до революции помещались меблированные комнаты «Сан-Ремо». Здесь же разместились и многие другие актеры. В одном коридоре с Симоновыми, дверь в дверь, жил тогда Юрий Толубеев со своей матерью Марией Иосифовной.

Вечерами, после спектакля нередко собирались в комнате Симонова. На столе появлялась нехитрая снедь, графинчик с настойкой, селедка, соленые огурцы, капуста. Приходили с соседних этажей другие актеры, и начиналось непринужденное говорливое застолье. Спорили об искусстве, мечтали о будущем. Взволнованно обсуждали события в стране — героический поход «Сибирякова» и пуск Днепрогэса, декрет о прогулах и постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Тревожная информация поступала из Европы: в Германии Гитлер неудержимо рвался к власти, а вскоре запылал рейхстаг. Начался суд над Тельманом.

После ужина из прокуренной комнаты шли к Волге, гуляли по набережной, пели песни. Иногда, взбодренные свежим ночным воздухом, нанимали извозчика (тогда в Самаре еще можно было видеть впряженными в пролетку не только лошадей, но и верблюдов) и ехали на Чапаевскую, к матери Симонова. Она не обижалась на поздних визитеров. Антонина Ивановна спешила наготовить пельменей. Снова жарко звучали голоса, прерываемые взрывами смеха. Порой кто-нибудь брал в руки гитару, и в наступившей тишине возникали грустные мелодии русских и цыганских романсов. Или просили Симонова помузицировать.

Он опять, как когда-то в юности, подсаживался к старому «Беккеру», звучала музыка Бетховена, Рахманинова. Было тепло и уютно в этих комнатах со старинной, по-купечески основательной мебелью, с высокими окнами в темных плюшевых ламбрекенах, с образами в красных

углах, таинственно мерцавшими лампадным светом. Расходились иногда под утро.

Личная жизнь Николая Константиновича оставалась трудной, смутной. Разлад в семье продолжал усиливаться. Симонов всегда тянулся к домашнему уюту, мечтал о детях, которых очень любил. Быть может, обстоятельства его самарской жизни не слишком соответствовали традиционным представлениям о семейном укладе. Не всякая женщина могла бы, вероятно, обрести с ним полноту взаимопонимания. Симонов и Ольга Антокольская жили внешне дружно, без ссор. Но постепенно нарастало отчуждение. Ольга не могла иметь детей. Окончательно надломил отношения роман, возникший у Антокольской с Холмогоровым.

Легко ли было Симонову хранить душевное равновесие? Он проявил полную выдержку, ничем не обнаруживал своей внутренней боли. Горестные переживания усилила смерть отца (в 1932 г.). Выручала работа, постоянная необходимость заботиться о деле, думать о спектаклях, о товарищах.

...Руководитель театра ни на час не забывал о том, что многие его соратники горят желанием полнее проявить себя, попробовать силы в новых для себя ролях и жанрах. И он шел им навстречу. Дал возможность Меркурьеву поставить комедию А. Н. Островского «Правда хорошо, а счастье лучше», в которой тот сыграл Силу Ерофеевича Грознова. Однако спектакль не укрепил позиций театра, пьесу Меркурьев исказил, оказавшись в плену модной тенденции «вздыбливания классики». Изменено было и название спектакля — он стал называться «Правда Барабошевых».

Самара дала возможность полнее раскрыться таланту Толубеева. Он стал достойным исполнителем роли Егора Булычева. «Именно тогда я впервые расправил крылья, почувствовал диапазон своих актерских данных. Этим я обязан Симонову, который настоял на моем назначении на роль, — вспоминал Толубеев. — Я благодарен судьбе за то, что на моем пути была Самара. Там я прошел хорошую школу практики».

Что и говорить, выбор был смелым — поручить сыграть пожилого человека, характер драматически сложный, противоречивый молодому, едва начавшему свой путь исполнителю! Судьба «Егора Булычева...» в Самарском театре сложилась не просто. Возникали сомнения, вспыхивали споры. Пьесу не сразу включили в репертуар.

В коллективе склонялись к мысли, что ставить пьесу должен Холмогоров, а Булычева играть Симонов. Два затяжных заседания труппа посвятила этому вопросу. С докладами о пьесе выступили Холмогоров и Симонов. Симонов, которого захватила перспектива режиссерской работы над «Булычевым», настоял на своем.

Николай Константинович с особой тщательностью готовил эту постановку. Он углубился в прозу Горького, требовал того же от участников спектакля. Перечитывал «Клима Самгина», «Фому Гордеева», «Дело Артамоновых». Был соблазн съездить в Москву, посмотреть уже выпущенный спектакль на сцене Театра имени Вахтангова. Но Симонов искал собственное, индивидуальное решение.

Он сознавал свою ответственность постановщика, но знал также, что в конечном счете успех будет зависеть от актеров, которым предстоит большая работа. Симонов искал возможности сохранить живую правду личности и одновременно достичь острой характерности и рельефности образа. Режиссер стремился раскрыть общеисторические масштабы событий. «Психологическая партитура должна быть обусловлена всем тем, что происходит за стенами дома Булычевых, — убеждал он актеров. — Наша цель — показать не семейную историю, а разлад, обреченность, гибель капиталистического класса». Разработанная под руководством Симонова декорация (художниками спектакля были Васильев и Сосунов) одновременно демонстрировала зрителям сразу как бы весь дом Булычева.

Спектакль, правда, нес на себе груз некоторых режиссерских излишеств. Симонов не поднялся еще на ту ступень зрелости, чтобы уверовать в истину — вершины психологической режиссуры достигаются умением постановщика «умереть в актере». Введением публицистического пролога и интермедий театр стремился расширить рамки действия, но, конечно, эти вставки были чужеродны пьесе. Были и другие сомнительные моменты. Так, например, Меркурьев настолько резкими, прямолинейными приемами показывал в отце Павлине угодливого ханжу и обжору, что образ, как отметила критика, приблизился «к плакату, шаржу, утрировке». Но издержки мало повлияли на успех спектакля у зрителей.

Симонов репетировал с азартом, много «показывал» сам, восхищая актеров силой своей игры. Он был еще не слишком опытен в постановочном ремесле, но искусством работы с актером овладевал все увереннее.

В ту пору Симонову становилось все очевиднее, что основное — перевоспитать провинциального актера, привив ему чувство высокой и мудрой правды, правды «жизни человеческого духа».

На общественном обсуждении спектакля «Егор Булычев...», где собралось более четырехсот зрителей, некоторые из них пытались обвинить Симонова в том, что он подпал под влияние идеализма и якобы ослабил социальную критику классового врага, показав Булычева страдающим, умным и неординарным человеком... Однако большинство выступивших высоко оценило спектакль. Симонова называли огромным художником, прекрасным советским актером, показавшим значительные режиссерские достижения.

Поддержала спектакль и газета «Волжская коммуна», указав, что театр «смело и умело разрешил сложнейшую художественную задачу».

Напряженная работа над горьковской пьесой принесла режиссеру большую творческую радость. Симонов испытывал усталость, но не помышлял об отдыхе, о перерыве в работе. Правда, последние годы не часто удавалось посидеть за мольбертом. Зато появилась возможность применить свой дар в театре. В прошлом сезоне он вместе с Н. Н. Сосуновым создал «материальное оформление» и костюмы «Доходного места». Теперь задумал ставить «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина. Поначалу намеревался самостоятельно создавать и декорации к спектаклю, но потом (уж очень велика нагрузка) пригласил для этой цели Н. Н. Сосунова, а себе оставил работу над костюмами.

Николай Константинович надолго запирался в своей комнате за кулисами театра, размышлял о пьесе. И рисовал. По давней, с юности, привычке он любил фантазировать на бумаге с пером или карандашом в руке: проникновение в характер для него нередко начиналось с поисков внешней характерности, с создания зримого портрета персонажа. Потому-то, вероятно, ему и удавались режиссерские пробы, что он обладал четким пластическим видением сцены. Режиссер ведь тоже своего рода художник. Только он «рисует» и компонует свои картины не на холсте, а в пространстве. Не случайно многие режиссеры нашего театра начинали свой путь живописцами — Н. П. Акимов, Ю. А. Завадский...

Однажды, когда Симонов сидел за столом с разложенными страничками, на которых можно было увидеть мно-

жество фигур и лиц — героев щедринской пьесы, в дверь настойчиво постучали. Посыльный доставил извещение с вызовом на междугородный телефонный разговор.

Звонили из Москвы. Товарищи из ЦК профсоюза работников искусств сообщали, что их заинтересовал опыт работы Самарского театра и представители профсоюза скоро прибудут в город — знакомиться с деятельностью коллектива. Симонов пробовал сопротивляться приезду московских гостей, уверяя, что слишком мало еще сделано. Он всегда говорил, что им сделано мало или недостаточно, всегда настороженно относился к рекламе. Ему ответили, что вопрос уже решен.

Симонов вышел из здания почты на улицу. Солнце искрилось на подтаявшем мартовском снегу. По тротуарам постукивала первая весенняя капель. На перекрестке он невольно помедлил, оглянулся, любуясь снежными далями: внизу за спуском распластался бескрайний волжский простор. На душе потеплело, таяли тревоги минувших месяцев. Разговор с Москвой взбудоражил его: в конце концов, если центр окажет поддержку, это поможет энергичнее двигаться дальше, да и с Нюриным воевать станет полегче — ох уж этот Нюрин... Взглянув на часы, Симонов понял, что еще успеет, как и намечал с утра, побывать на репетиции у Холмогорова. Распахнув пальто, стянув с головы кепку, он зашагал к театру. Там готовили к сдаче очередную премьеру — «Свадьбу Кречинского», где в главных ролях снова выступали ленинградцы: Кречинского играл Киселев, Расплюева — Меркурьев, камердинера — Толубеев.

Две недели профсоюзная комиссия изучала деятельность театра — смотрела спектакли, беседовала с актерами, побывала на зрительской конференции.

Вскоре в столичной печати о самарском коллективе стали писать как об одном из лучших в провинции. Президиум ЦК профсоюза рекомендовал организовать летом 1933 года его гастроли в Москве.

Симонов радовался признанию, но вместе с тем, как обычно, опасался переоценить достигнутое. Выступая в газете перед открытием своего третьего самарского сезона, он деликатно обратил внимание на «исключительно трудные условия» и скороговоркой ответил, что, «несмотря на это, кое-каких успехов уже удалось добиться».

Что же еще продолжало тормозить работу, мешало ей? По-прежнему беспокоило то, что большинство пьес попадало в репертуар периферийной сцены с подмостков

других театров. «Мы тут повторяем, а не начинаем», — говорил Симонов. Он намеревался идти непроторенным путем, хотя бы в выборе классики. На самарских афишах появились названия, которые не часто можно было увидеть в других городах. Задумали постановку «Смерти Пазухина». Характерно, однако, что большая часть пьес, к которым обратились тогда самарцы, имелась в репертуаре ленинградской Госдрамы, где ранее работал Симонов и некоторые из ленинградцев. В памяти актера остался спектакль 1924 года «Смерть Пазухина», поставленный его учителем Л. С. Вивьеном с участием замечательного мастера Кондрата Яковлева в роли Ивана Пазухина. Незадолго до ухода Симонова Н. В. Петров выпустил «Свадьбу Кречинского». А в спектакле К. П. Хохлова «Доходное место» Симонов играл Досужева. Кстати, роль Жадова на ленинградской сцене наряду с Вивьеном исполнял и Георгий Соловьев. Можно предположить, что ради него пьеса и была включена в самарский репертуар.

В выборе русской классики Симонов, как видим, обнаруживал некоторую зависимость от прежнего репертуара Госдрамы. Но вот поиски зарубежных пьес были вполне самостоятельны. Симонов поставил «Привидения» Ибсена. Случай по тем временам исключительный. После периода невероятного увлечения Ибсеном в русском театре начала века наступил период забвения. Имя норвежского драматурга исчезло с афиш. В 1931 году о нем вспомнил К. М. Марджанов — в Малом театре он поставил «Строителя Сольнеса». И только.

Весьма примечателен и выбор драмы «Перед заходом солнца», которая привлекла Симонова «большой внутренней взволнованностью и психологической насыщенностью». Г. Гауптман завершил работу над нею в 1932 году, и пьеса была только что переведена на русский язык и опубликована в сентябрьской книжке журнала «Театр и драматургия» за 1933 год. Выдающимся достижением нашего театра станет в будущем симоновский Маттиас Клаузен, которого актер сыграет на склоне лет. Возможно, что в самарские годы Симонов намеревался не только ставить это произведение, но и играть в нем главную роль. Тогда сделать этого не удалось.

Трудным в подходе к классике оставался вопрос о трактовке. Многие декларации Самарского театра, тексты буклетов к спектаклям, интервью отдавали дань вульгарно-социологическому поветрию. Предполагалось, что прошлое — лишь «темное царство» и его изображение допу-

стимо лишь в беспощадно обличительных красках. Например, театр заверял своих зрителей, что в «Свадьбе Кречинского» они увидят «кошмарные картины прошлого». «Смерть Пазухина» должна была стать спектаклем «страстного обличения и гневного отрицания» и нанести «сокрушительный удар пережиткам». Все действующие лица «Привидений» виделись «отрицательными образами». Как это отражалось на спектаклях? Результат был однозначным: рядом с живыми людьми выходили на сцену монстры и омерзительные уродцы, принимавшие глумливые позы и говорившие надсадными, скрипучими голосами. Некоторые критики особенно рьяно подталкивали режиссуру, актеров к плакатной элементарности, к гротесковым приемам.

Однако не следует думать, что Симонов-постановщик не искал органическую логику действия, не заботился о психологической достоверности. Определяя жанр «Привидений», он говорил о форме баллады и события намеревался раскрывать во внешне сдержанной, спокойной, сосредоточенной манере. Режиссер стремился расширить выразительные средства и ставил спектакль, энергично используя в нем музыку Э. Грига.

«Смерть Пазухина» Симонов трактовал как поэму «в том смысле, в котором Гоголь назвал поэмой «Мертвые души». Театр хотел раздвинуть границы пьесы, вывести конфликт за рамки одной семьи, создать большой исторический фон. Весьма примечательно, что в пьесе режиссер увидел не только приговор минувшему, но и злободневность. Его привлекла возможность обличить пережитки, «имеющие на сегодняшний день место в нашей действительности». Извлечь из классики уроки для современной жизни, указать на ее злободневность решался тогда не всякий режиссер.

На спектаклях «Доходного места», заходя во время действия в зал, Симонов убеждался, что с особенно напряженным вниманием зрители следят за судьбой Жадова. Соловьев играл его искренно и увлеченно, с нескрываемым сочувствием к герою. Театр, как и положено, не скупился на обличение Вышневского, Белогубова, Юсова и прочих чиновников. Но с Жадовым все обстояло иначе. И именно за его трактовку спектакль подвергся нападкам.

В рецензии «Рабочей Самары» независимо от воли ее автора отразилась правота театра: «Жадов, с исключительной силой и темпераментом сыгранный Соловьевым, хотел того режиссер или нет, стал центральной фигурой

комедии, ее главным героем. И героем, вызвавшим симпатии зрительного зала. Да и как не быть симпатий к Жадову, когда это единственная мужская живая фигура... Единственная фальшивая роль у Островского стала единственной живой ролью здесь».

Взгляд Симонова на русскую классику красноречиво характеризовался выбором репертуара для руководимой им актерской студии. Студию организовали в 1933 году. Сюда привлекли наиболее способных участников художественной самодеятельности. Симонов не забыл о том, сколь большую роль сыграл в свое время драматический кружок самарского Дома учащегося юношества, как много талантливой молодежи приобщилось в нем к искусству. Теперь бывший студиец сам стал во главе уже профессиональной сценической школы.

В эту же пору в Самаре началась театральная биография еще одного в будущем знаменитого актера. Пришел в студию попробовать свои силы 16-летний слесарь ФЗУ Евгений Лебедев. Позднее он вспоминал: «На экзамене меня слушали Симонов, Меркурьев, Толубеев. Я прочел басню Крылова. Меня приняли».

Многие ученики Симонова вспоминали о нем как об одаренном педагоге. Он не жалел для студии своего времени. Уже не к одиннадцати утра, когда обычно начинались репетиции, спешил Симонов в театр, а на два часа раньше, ибо надо было успеть провести занятие по актерскому мастерству со студийцами. В группе занималось двадцать два человека. Одновременно они участвовали и в массовых сценах на вечерних представлениях.

На первом зачетном спектакле студии 1 февраля 1934 года симоновские ученики выступили в сценах из произведений Гоголя, Пушкина, Островского, Тургенева, Чехова.

Всматриваясь в молодые, доверчиво открытые лица, Симонов говорил о совершенствовании личности человека: «Актер не может выйти за пределы собственной личности. Поэтому на каждом образе, созданном актером, имеется отпечаток его индивидуальности. Творить и не быть самим собой невозможно. Нужно идти от себя, а не от заранее придуманного образа».

Симонов жаловался тогда на отсутствие научной теории актерского творчества, на вынужденную необходимость искать «на ощупь». Действительно, нужных книг тогда было крайне мало, большая часть идей, определивших «систему» Станиславского, еще не была опубликова-

на. Однако двигаясь на ощупь, Симонов не уклонялся с верной дороги. Можно предположить, что на его рабочем столе побывали «Записки» Щепкина, письма Гоголя о театре, «Моя жизнь в искусстве» Станиславского и некоторые другие книги, вобравшие опыт и традиции русского сценического реализма.

«Борьба за серьезное глубокое, идейное, органическое искусство — вот путь, которому мы должны следовать», — внушал ученикам руководитель студии. Он знал по собственному опыту, что глубина и органика роли могут вызреть только изнутри, из духовного, психологического пространства. Внутреннее действие должно стоять на первом плане! Истинность идей доказывается не ходом внешних событий, а раскрытием внутренней жизни человека. Вот наша задача. И сценические чувства требуют мудрого и бережного расходования. Подлинная страсть должна быть сдержанна, глубока и серьезна.

Идти от себя, а не от «придуманного образа»... Так определился сценический метод актера. Этой истине, устремленной к единству человека и искусства, он будет верен и в будущем.

Разве не так показывал Симонов «командарма пятилетки» Гая в пьесе Погодина «Мой друг»? Этот образ стал важным этапом его третьего самарского сезона.

Симонов являлся настолько ярко выраженной индивидуальностью, что, играя современника, мог не изощряться в перевоплощении. «В этой роли, — замечал местный рецензент, — артист захотел быть самим собой, и отсюда та легкость и непринужденность, искренность и жизнерадостность, роднящие Гая со зрителем». Эта «верность себе» становилась уже самобытной чертой симоновского таланта.

На третий сезон — 1933/34 года — Николай Константинович возлагал серьезные надежды. Кроме «Моего друга», в репертуарный план включили «Ложь» А. Н. Афиногенова, инсценировку «Поднятой целины» М. А. Шолохова — произведения, поднимавшие острейшие проблемы времени. Однако поставлены они не были.

Заботы принесли и другие события. В новом сезоне из труппы по разным причинам выбыли Холмогоров, Толубеев, Меркурьев. Появились новые люди в руководстве, заместителем директора театра был назначен Ю. П. Ральф.

В конце сезона в газете «Советское искусство» некий автор, скрывшийся под псевдонимом «Невич», опубликовал статью с оценками, тенденциозными по отношению к Симонову. В ней утверждалось, будто без Холмогорова театр «пережил полосу отхода с завоеванных позиций», выпустил ряд «художественно несостоятельных» спектаклей. Односторонне оценивался и «Мой друг», который якобы принес «мало радости». В том же духе рецензент высказался и о режиссерских работах Симонова. «Привидения» он назвал формалистическим спектаклем, а в «Смерти Пазухина» обнаружил не только спорность замысла, но и эклектизм стиля. В статье говорилось о необходимости укрепить художественное руководство театра.

Вероятно, в эту пору Симонов начинал испытывать противоречивые чувства по отношению к взятой им на себя миссии. Он продолжал интересоваться событиями московской театральной жизни, вел переписку с ленинградскими друзьями. От них узнал, что в декабре 1932 года в Госдраме произошла смена главного режиссера. Так могла зародиться мысль о возвращении в Ленинград.

Конечно, самарские сезоны обогатили жизненный и творческий опыт Симонова — это был тот «университет», которого он никогда не прошел бы, оставшись в Госдраме. Но актер все острее испытывал тоску по столичным горизонтам. Многое было достигнуто на пути к тому, чтобы «стереть грань» между центральными и периферийным театром. Самарская драма при Симонове добилась больших и поучительных для всей провинции успехов. Однако была ощутима и их ограниченность. Несмотря на напряженный труд, на постоянные усилия, руководитель театра осенью 1933 года должен был признать: «Мы ощущаем коренной недочет «периферийного» театра — отсутствие непосредственного творческого взаимодействия с передовой советской театральной общественностью. Нельзя вариться в собственном котле. Это положение своеобразной робинзонады нужно прекратить». В этих строках ощутима и личная тревога. Быстро мужавшему таланту становилось тесно на провинциальных подмостках. Наступившая творческая зрелость искала новых путей раскрыть, развернуть себя.

Сказывалась и некоторая усталость. Симонова издергали организационные неурядицы, трудности борьбы за единство и художественный уровень театра, за репертуар. Прозаическая сторона дела, погруженность в будничные заботы, в мелкие бюрократические хлопоты могли поостудить романтический пыл молодого руководителя.

Переживания Симонова косвенным образом отразились тогда на его работе над «Смертью Пазухина», в которой обличалась провинциальная жизнь города Крутогорска. Режиссер подчеркнул «злободневность» пьесы. Текст театрального буклета к спектаклю венчался цитатой из Салтыкова-Щедрина: «Да, жалко, поистине жалко положение человека, заброшенного в провинцию. Незаметно, мало-помалу погружается он в тину мелочей...»

Третий самарский сезон Симонова закрылся 24 марта 1934 года спектаклем «Чужой ребенок» В. В. Шкваркина. Не был ли самарский театр в этот момент для актера отчасти уже чужим ребенком?.. На следующий год, уже без Симонова, многое переменилось, театр приобрел иное лицо. Заведующая сектором искусств краевого отдела народного образования И. К. Клих пригласила новых сотрудников: главным режиссером стал А. Я. Шнеер (Волгин), премьером — Г. А. Гублер (Шебуев), завлитом вскоре назначили Л. А. Финка. Вместо Нюрина Управление театрально-зрелищных предприятий возглавил Либерзон.

В Москву, в Малый театр, Симонова приглашал хорошо знавший актера по Госдраме К. П. Хохлов. Предлагали работу и в киевском театре. Наконец стало очевидным, что его готовы принять снова на ленинградскую сцену.

В конце марта, сердечно простившись с труппой, с родным городом, Симонов выехал в Ленинград.

...Три сезона, которые Симонов проработал в Самаре, насыщены напряженной деятельностью. Они много значили в его биографии. Молодому актеру пришлось быть не только художественным руководителем коллектива, но поначалу и его директором. Впервые Симонов вступил на режиссерское поприще — он поставил шесть спектаклей. В нескольких из них явился и театральным художником, автором «материального оформления» и костюмов. Позднее организовал и возглавил драматическую студию при театре, обнаружив педагогический талант. Его актерские достижения в эту пору скромнее, чем могли бы оказаться. Но Симонов и не стремился играть много, как актер выступил лишь в шести ролях. Он сам признавался, что ему было интереснее поставить, оформить спектакль, нежели сыграть в нем. Конечно, причины актерского самоограничения Симонова заключались не только в возросшем интересе к режиссуре. Он остро ощущал свою ответственность за дело в целом и много энергии отдавал заботам о репертуаре, о верности избранной программе, содержательности спектаклей, чем и завоевывалась чаемая самобытность театра.

Всем участникам незабываемых самарских сезонов Симонов запомнился глубоко увлеченным, отзывчивым, приветливым и добрым человеком. Таким он и запечатлен на фотографиях той поры. Со страниц буклетов к спектаклям, с рекламных плакатов на зрителей смотрело открытое, энергичное лицо со светлой улыбкой.

ГЛАВА 4

СОВРЕМЕННОСТЬ ИСТОРИИ

Вернувшись в марте 1934 года в Ленинград, Симонов поселился в прежней комнате в доме в Поварском переулке. Уже через день телефон в коридоре звонил почти беспрестанно. Звонили из театра и с киностудии, друзья, знакомые, поклонники. Большой город властно и требовательно вторгался в его жизнь, город продолжал считать его своим, близким, необходимым.

И. Н. Певцов был едва ли не первым, к кому Николай пришел после своего возвращения. Обнялись, расцеловались. Сдержанный и даже застенчивый в быту, Илларион Николаевич не прятал радостного возбуждения. «Ну что, самарский робинзон, хорошо попутешествовал, попробовал провинциальной сцены?» — с задором спросил Певцов. Его умные, проницательные глаза испытующе смотрели на Николая. Тот перестал улыбаться: «Я не жалею о своих сезонах — работали в Самаре много, и, кажется, не без пользы. Ведь я сам был хозяином — сам выбирал, что поставить, что сыграть». — «Ну, здесь теперь вам будет полегче. С приходом Сушкевича репертуар стал побогаче», — заметил Певцов, неторопливо расставляя слова (в жизни он слегка заикался). Симонов закурил и задумчиво переспросил: «Полегче? Здесь опять будут выбирать меня. Снова зависимость, ожидания, снова закулисная возня, да и питерская критика, вероятно, бранить меня не разучилась». — «Климат в театре изменился. После разгона РАППа дышать стало легче», — возразил Певцов.

Уже давно перевалило за полночь, а задушевный разговор все длился, и казалось, конца ему не будет. Илларион Николаевич убеждал гостя не терзаться текущими театральными событиями, закулисными пересудами и

борьбой: «На это всегда нужно и должно уметь смотреть философски и слишком близко к сердцу не принимать. Вот если бы вы чувствовали, к примеру, что пустеет ваша душа, ваше творческое воображение, вот тогда потерзаться есть отчего, а это все сезонное!» Николай отвечал, что жаждет большой работы, чувствует свою готовность сыграть на сцене крупных, сильных людей, надеется на удачу...

— Верю, Коля, что не за горами время, когда развернете себя в полный рост. И роли будут...

Они расстались под утро. Выйдя из подъезда певцовского дома на Фонтанке и направляясь к себе, Симонов помедлил на Чернышевом мосту. Слова наставника еще звучали в ушах. Они заряжали надеждой, будили мечты. Улицы были безлюдными и непривычно тихими. Занималась заря. Близились белые ночи. Обступившие реку тяжелые серые громады домов отражались в воде как в зеркале. В памяти возникали знакомые строки:

И не пуская тьму ночную
На золотые небеса,
Одна заря сменить другую
Спешит, дав ночи полчаса...

Торжественная красота предутреннего города настраивала на возвышенный лад. Николай вдруг до слез ощутил, как дороги ему эти улицы, эти камни. Сколько всего повидали они на своем веку... У него бывали минуты, когда вдруг остро переживалось чувство нерасторжимой связи, таинственной причастности к судьбе города, ставшего его второй родиной. Здесь он прожил десять лет. Все они были памятными, полными напряженной жизни...

Николай остановился, оглянулся в сторону Невского. Там, на Аничковом мосту, сквозь рассветную дымку виднелись силуэты вздыбленных коней. Симонов потрогал руками холодный влажный гранит парапета и, набирая шаг, двинулся в сторону Загородного проспекта. Выспаться, вероятно, уже не удастся — с утра предстоял визит к новому художественному руководителю театра Борису Михайловичу Сушкевичу.

В назначенный час Симонов вошел в кабинет Сушкевича. Навстречу актеру из-за стола поднялся полный человек, и на добродушном его лице засветилась улыбка. Сушкевич шел по ковру медленной, грузной походкой, широко разворачивая носки ног. Он подвинул Николаю кресло и сам сел рядом: «Рад вашему возвращению в

театр». — «Очень хочется работы, настоящего дела. Я соскучился по высокой литературе», — заметил Николай, не решившись сразу спросить, в каком репертуаре предполагается его личное участие. «А вы будете у нас третьим Николаем Константиновичем», — вдруг, лукаво прищурившись и поглаживая рукой затылок, сказал Сушкевич. Симонов удивленно поднял голову. «Есть у нас Николай Константинович Вальяно. В прошлом году я пригласил в труппу Николая Константиновича Черкасова — способного актера. Теперь вы... Бог троицу любит. На вас я тоже надеюсь», — Сушкевич снова улыбнулся. С 1 апреля Симонов вновь был принят в труппу театра.

Ученик и соратник Станиславского, Сулержицкого, Вахтангова, Сушкевич впитал в себя богатую культуру, сценические традиции Московского Художественного театра. Он был не только режиссером, но и одаренным педагогом. «Плохо, когда режиссер только педагог. Но еще хуже, когда он совсем не педагог», — любил повторять Борис Михайлович. Для него как постановщика были важны не только острые мизансцены и внешняя театральность, но творчески инициативное, психологически наполненное искусство актера. Он внимательно присматривался к молодежи, охотно приглашал новых артистов. Сушкевич проявлял чуткость к талантам, хотя не всегда точно угадывал их индивидуальное своеобразие.

Заботясь о благоприятном рабочем режиме, режиссер дневные репетиции назначал не ранее половины двенадцатого. «Актер должен успеть хорошо отдохнуть после вечернего спектакля», — говорил он. Перерывы в работе увеличили до получаса, чтобы ее участники могли спокойно выпить в буфете стакан чаю. Сушкевич всегда ровно в срок заканчивал репетицию. Он преданно любил искусство актера, видел в нем центр театрального искусства. Знал, что только труд — увлекательный, постоянный, без простоев — может явиться наградой для истинного художника. И стремился к максимальной занятости труппы. За три года пребывания Сушкевича в Госдраме на двух сценах было осуществлено двадцать семь новых постановок.

Николай получил сразу несколько предложений с ленинградской киностудии. Он вскоре начал сниматься в фильме режиссера П. П. Петрова-Бытова «Чудо». В этой картине из эпохи первой русской революции актер играл роль рабочего Федора. Он снимался рядом с выдающи-

мися мастерами — Гардиным, Певцовым и другими. Фильм не стал сколько-нибудь заметным событием. Критики упрекали Николая в излишнем подчеркивании страдальчества, пассивности героя.

Едва окончив работу в фильме «Чудо», актер получил предложение от режиссеров А. Г. Зархи и И. Е. Хейфица сыграть главного героя в картине «Горячие денечки». На роль красного командира-танкиста нужен был статный, обаятельный артист. Вряд ли сценарий мог увлечь актера. Но он еще ни разу не снимался в звуковом кино. К тому же возник соблазн попробовать себя в комедийном жанре...

Начались съемки, и кинематографическая суета снова захлестнула Симонова. Летом 1934 года группа перебазировалась под Лугу. Затем поездка в Киев: часть эпизодов снимали на Владимирской горке, часть — в районе Дарницы. Николай играл молодцеватого, жизнерадостного командира танкового экипажа Белоконя.

Участие в примитивной, слащавой кинокомедии не принесло радости актеру. 5 апреля 1935 года в кинотеатре «Рот-Фронт» (нынешний «Родина») состоялась премьера фильма. Симонов не пришел на нее.

В ту же пору велись переговоры о его участии в картине «Чапаев». Симонов хотел было отказаться, но здесь всего один эпизод, его приглашали на роль взводного Жихарева. Посоветовавшись с И. Н. Певцовым, который в том же фильме играл полковника Бороздина, Николай согласился.

Снимаясь в «Чапаеве», Симонов вспомнил самарские годы, свою юность. Ему тогда не раз довелось видеть легендарного комдива — он жил по соседству, на той же улице. Мальчишки восхищенно заглядывались на перетянутую ремнями стройную фигуру всадника на вороном жеребце, спешившего в сопровождении ординарца к штабу фронта, который размещался в Самаре. Николай поражался сходству, достигнутому исполнителем этой роли — молодым и пока еще безвестным Борисом Бабочкиным.

Сезон в Театре Госдрамы (так чаще всего именовали теперь прежнюю Александринку) открылся 25 августа. Репетировался спектакль «Борис Годунов». Сушкевич искал новое прочтение, он изучал опыт прошлых постановок трагедии на русской сцене, стремясь не повторять их недочетов. В центральной роли готовился выступить Певцов. Однако неожиданно для всех в середине сентября 1934 года уже приступивший к репетициям актер тяжело занемог — стало очевидным, что нужна срочная замена. «Кроме Симонова, я не вижу никого, кто мог бы сыграть Годунова», — сказал больной Певцов посетившему его режиссеру.

Так менее чем за два месяца до премьеры перед Симоновым встала неожиданная задача. Для роли Годунова срок чрезвычайно жесткий. У актера не оставалось выбора — только труд без отдыха, с коротким сном. Только репетиции, домашняя работа с пушкинским томиком в руках, библиотека. Николай обратился к пушкинским заметкам на исторические темы. Потом зарылся в книги по истории царствования Бориса, сопоставлял документы и факты с их художественной трактовкой.

Режиссер опирался на первоначальное название пьесы: «Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и Гришке Отрепьеве, летопись о многих мятежах». Он стремился поставить политическую трагедию, трагедию власти, не связанной с народом.

Однако в некоторых важных вопросах режиссер вступал в спор с Пушкиным, в частности, не доверял карамзинской версии о виновности Бориса в убийстве царевича Дмитрия. Симонову этот момент казался существенным, и он требовал обоснований. «Я сам провел исторические разыскания, — объяснял Сушкевич. — В Румянцевской библиотеке я получил доступ к документам комиссии Шуйского, когда он приехал расследовать убийство. Боярин добросовестно провел следствие. Сохранились даже чертежи, зарисовка происшествия, из которых явствует, что убить никто не мог. Царевич сам упал на нож и закололся». В режиссерской экспозиции Сушкевич прямо утверждал: «Если в пушкинской драме развивается тема преступной вины Бориса, то она для нас не имеет объективно-исторического значения и относится к личной, субъективной теме Бориса». Театр намеревался ставить трагедию, как бы вынимая из нее самую душу — для Пушкина-то мотив личной вины царя, тема его нечистой совести — центральные!

Можно представить, сколь напряженным и мучительным для Симонова был процесс осмысления трагедии. Пространные рассуждения режиссера мало убеждали его. Многое оставалось неясным. По мере знакомства с характером Бориса и обстоятельствами его царствования загадки и тайны множились одна за другой. Каким же был на самом деле этот странный, противоречивый, иногда необъяснимый человек? Как играть его? Действи-

тельно ли, как убеждал актера Сушкевич, трагедия Бориса в том, что из рук уходит его дело?

Спорить с Сушкевичем было нелегко, он сразу начинал ссылаться на имена, книги, документы. Во многом режиссер опирался на концепции историка М. Н. Покровского. Родилась мысль усилить изображение классовой борьбы вокруг трона, показать Самозванца ставленником, орудием боярской оппозиции.

Навестив хворающего И. Н. Певцова, Симонов заговорил с ним о роли. «Понимаю вас, — хмурясь, сказал Илларион Николаевич. — Весь год, что велись подготовительные работы к спектаклю, я пытался переубедить Сушкевича. Проблема совести — в трагедию Пушкина она перешла от Карамзина— и есть та проблема, с которой можно полноценно выступить перед сегодняшним зрителем». Разговор с Певцовым укрепил его решимость идти своим путем.

Симонов лихорадочно — времени в обрез — листал книги, делал пометы, выписки. Да, выборность Бориса была формальной. При венчании на царство он поклялся быть отцом народа, показывал свою рубашку, выразив готовность всегда разделить ее с последним своим подданным. В известной мере простой люд стал при нем жить лучше. Но разразившийся недород и голод свели на нет усилия царя. Народ не любил его и многие свои беды — пожары, набеги, моровые болезни, притеснения — прямо связывал с его именем.

Корни трагедии Смутного времени уходили в годуновское царствование. И народ это чувствовал. Не потому ли он и «безмолвствует» в финале пушкинской трагедии, размышлял Николай. До чего же сложная фигура — царь ведь обладал незаурядным умом, большой волей и не был лишен государственного таланта. Но и сколько лицемерия — пышным цветом расцвели при Борисе тайный сыск, шпионство, тюрьмы были переполнены, увеличилось число загадочных «скоропостижных» смертей... Со многими своими противниками царь расправился как тиран.

«Из всех страстей человеческих, после самолюбия, самая сильная, самая свирепая — властолюбие», — прочел Симонов в статье В. Г. Белинского о «Борисе Годунове». Актеру показалось, что знаменитый критик лучше других понял тайну судьбы и характера столь удачливого и столь несчастливого царя. Вот она, разгадка: «На всех действиях Бориса, даже самых лучших, лежит печать отвержения. Все дела его неудачны, неблагодатны, потому что все они выходили из ложного источника. Любовь его к народу была не чувством, а расчетом, и потому в ней есть что-то ласкательное, льстивое, угодническое, и потому народ не обманулся ею и ответил на нее ненавистью». Вот на что надо опираться, решил для себя актер.

В поисках образа царя Бориса на помощь Симонову-актеру пришел Симонов-живописец. Его герой появился сначала на полотне.

Как и в прежние годы, свободные минуты Николай зачастую отдавал мольберту — писал портреты друзей, знакомых, пейзажи. От той поры — конца двадцатых, начала тридцатых годов — остались выразительные портреты актеров М. С. Павликова и М. Ф. Романова, Е. Л. Зингеревич, натюрморты.

Теперь на холсте рождалась его новая картина: царь Борис распростерт в кресле, судорожно прижимает к плечу сына; волосы его разметались, взгляд полон тревоги и отчаяния — это агонизирующий Годунов.

Днем Николай репетировал, вечером сидел в библиотеке, по ночам трудился у мольберта. Он набрасывал эскизы, создавал варианты грима.

У его Годунова был хищный, покатый азиатский профиль, высокий шишковатый лоб, вздыбленная ястребиным пером прядь волос над лысеющим черепом. Этот облик некоторые критики нашли даже более интересным, многозначительным, чем шаляпинский. Актер и стремился к тому, чтобы отойти от привычной, сложившейся трактовки образа, в частности от оперного канона, по которому Борис представал высоким, статным, красивым героем. Вычитав у современников Годунова свидетельства о том, что он был «полон, сластолюбив и пищелюбив», Симонов и в них искал «зерно» будущего образа.

Погружаясь в прошлое, Симонов открывал для себя мятежный, увлекательный и поучительный мир. Безгранично много может дать история человеку! И сколь важна она для понимания путей, которыми движется страна, для уяснения народной судьбы. И как мы невежественны, как мало знаем. Вот и Пушкин сетовал на это. Цепкая память актера хранила множество пушкинских наблюдений, заметок, высказываний. Работая над ролью Бориса, Симонов познавал глубины пушкинского наследства. Продолжилось то восхождение Симонова к поэту, которое позднее заставило признаться: «Творче-

ство Пушкина всеобъемлюще, всесторонне, потому что оно воплотило в себе многие благородные черты русского народа, его мысли, чувства, чаяния. Я счастлив, что на мою долю выпала честь играть пушкинского Бориса Годунова...»

Генеральную репетицию трагедии назначили на 25 октября. Симонов волновался, нервничал — он не чувствовал себя уверенным в результатах работы. Несмотря на множество проб, все никак не давался ему монолог Бориса «Достиг я высшей власти» — центральный для понимания образа. Николай пришел в театр пораньше, задолго до начала генеральной. И сразу увидел на стене — против гардероба — портрет в траурной рамке. Рано утром из больницы имени Свердлова сообщили, что нынешней ночью скончался тяжело, мучительно болевший Певцов.

В артистическую комнату Симонов вошел совершенно раздавленным. Умер самый близкий ему в театре человек, учитель, друг. Словно в тумане Николай гримировался, машинально надевал пышные царские одежды...

Репетиция началась с опозданием. Затем все шло как обычно, — поскрипывая, набирал движение сложный, громоздкий механизм спектакля. Симонов с трудом заставил себя сосредоточиться. Приближались минуты ключевого монолога. Актер начал его негромким отрывистым голосом. И вдруг ощутил, как поднявшаяся изнутри волна понесла его — нестерпимая боль страдания прорвалась наружу. Текст зазвучал с такой пронзительной силой, что все остановилось. Замерли в оцепенении артисты. Симонов уже закончил монолог, но никто на сцене не мог говорить и двигаться — от потрясения. В его голосе была такая проникновенность, такой захвативший всех мощный порыв, что казалось, нет театра, нет актера, а стоит живой Борис — царь и человек, которого терзают страшные душевные муки. Сценический талант актера сметал все искусственные наслоения, все непрочно поставленные сваи и хитросплетения режиссерской конструкции. Конечно же, «Борис Годунов» — трагедия больной совести! Так задумал и написал поэт. Так ощутил, сердцем своим прочувствовал артист и раскрыл в смятенной тревоге, в напряжении чувств, в порывах надломившейся души Годунова. Тема совести — его, симоновская, тема — сильно и резко зазвучала в спектакле вопреки первоначальному замыслу Сушкевича, но в полной гармонии с Пушкиным.

Борис — Симонов стоял один со свечой, колеблющееся пламя которой едва разгоняло окружавший царя мрак. Произнося текст, исполнитель постепенно спускался вниз по обращенной к авансцене лестнице. Артист создавал монументальный, величественный образ. Он упорно работал над пластикой — искал позы, жесты, движения. Критика единодушно отметила их «скульптурность».

По счастью, сохранилась радиозапись монолога «Достиг я высшей власти» (правда, более поздняя, послевоенная). Нет сомнений, что исполнение этого монолога Симоновым принадлежит к вершинам мирового трагедийного искусства. Мы только слышим артиста, но какая сверхчеловеческая сила ощутима в его Слове! В строках о том, что

> ...ничто не может нас
> Среди мирских печалей успокоить;
> Ничто, ничто... едина разве совесть.
> Так, здравая, она восторжествует
> Над злобою, над темной клеветою.

Начиная с последней строчки, голос актера начинал напрягаться, мятежно звенеть, и строки «И все тошнит, и голова кружится. И мальчики кровавые в глазах...» выражали крик ужаса, боли и отчаяния человека, жестоко пытаемого совестью. Словно обессилев, затравленно, упавшим голосом он произносил: «И рад бежать, да некуда... ужасно!» После большой паузы как приговор звучала последняя фраза. Нет, уже не Борис говорил ее — в суровых, горьких и мудрых интонациях здесь слышен скорее пушкинский Пророк, исполнившийся высшей волею: «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста».

Сильное впечатление производила в спектакле и сцена прощания Годунова с сыном. В предсмертных наставлениях наследнику престола с пронзительной тоской прорывалась все та же кровоточащая тема: «Храни, храни святую чистоту невинности и гордую стыдливость...» Неутешным горем были полны и следующие мгновения царя — перед пострижением. «Никогда не забуду нечеловеческий, звериный крик Годунова — он до сих пор звучит в ушах: «Повремени, владыко патриарх, я царь еще». Тут было все — и предчувствие близкой смерти, и печаль расставания с жизнью, с властью, и заботы о будущем государства, и забота о детях, и страх перед судом всевышнего, и раскаяние в содеянном», — вспоминал участник спектакля А. Ф. Борисов. Страдание,

гнев, ужас слышались в этом внезапном стоне Бориса, вдруг узревшего занесенную над ним смертную косу. И сразу воцарялась тишина. Симонов делал огромную паузу: его Годунов мучительно собирался с мыслями...

Быть может, впервые на русской сцене пушкинский «Борис Годунов» приблизился к той духовной высоте, на которой создавалась поэтом его гениальная трагедия. Театру удалось раскрыть объемность ее содержания — он показал и судьбу народную, и разрывы ее с властью, и трагедию нечистой совести человека.

Для спектакля подготовили более полутора тысяч исторически правдоподобных предметов бутафории. С точностью копировались трон Годунова, боярские и воинские одежды, взятые из музеев. На сцене действовала огромная масса людей — около двухсот человек. Сушкевич вводил даже кавалерийских лошадей. Вместе с Симоновым успех делили и другие актеры: Н. К. Черкасов (Варлаам), Б. А. Бабочкин (Самозванец), А. Ф. Борисов (юродивый), Я. О. Малютин (Пимен).

«Борис Годунов» в Госдраме имел массу рецензий и тогда же был по достоинству оценен. И по сей день этот спектакль и исполнение центральной роли остаются едва ли не лучшими за всю историю русского театра — ни до, ни после того мера постижения труднейшего произведения русской классической драматургии не была превзойдена.

Еще на протяжении трех лет Симонов выходил на сцену в роли Бориса — вплоть до памятных дней 1937 года, когда отмечалось столетие со дня смерти Пушкина.

Так произошло еще одно рождение Симонова — трагического актера, художника, которому по плечу образы людей масштаба государственного, с могучими страстями и духовными озарениями. После его Годунова не видеть, не понимать, не замечать новой сценической звезды было невозможно. Для многих этот взлет оказался неожиданным. Критики хвалили актера, но с какой-то изумленной интонацией, писали, будто протирая глаза...

Не прошло и десяти дней после премьеры «Бориса Годунова», а афиши приглашали познакомиться с новой работой артиста.

Днем 5 ноября 1934 года, возвращаясь домой, Симонов остановился у входа в кинотеатр «Титан», что на углу Невского и Владимирского. Небрежно, от руки написанный плакат извещал: «Сегодня новый звуковой фильм

«Чапаев». В главных ролях В. Мясникова и Н. Симонов. Режиссеры — братья Васильевы». Фамилия Бабочкина не была упомянута. Легендарная слава «Чапаева» еще не началась, реклама заманивала зрителей на новую, неизвестную картину именами актеров, уже снискавших популярность. Опасения кинопрокатчиков оказались напрасными. Уже через несколько дней фильм на всех сеансах восьми ленинградских кинотеатров, где он демонстрировался, собирал неизменные аншлаги. Симонова поздравляли. Созданный им характер неукротимого, лихого рубаки, нарушителя воинской дисциплины Жихарева привлекал психологической многогранностью. Непокорная могучая сила ощущалась в этой кряжистой фигуре, в напряженном взгляде, суровом заросшем лице, размашистых жестах, дерзких интонациях. У симоновского Жихарева было немного экранного времени, но он не казался персонажем эпизодическим.

Вдохновленный успехом «Годунова», театр задумал ставить «Петра I» А. Н. Толстого. 5 декабря 1934 года труппу ознакомили с пьесой — читал сам автор. Пришел и Симонов — он слушал, внимательно приглядываясь к писателю, которого видел впервые. Алексей Николаевич читал увлеченно, смакуя фразы, как бы переживая ситуации. Пьесу приняли к постановке. На роль Петра Сушкевич назначил Я. О. Малютина. Ни у кого даже мысли не шевельнулось, что в этом спектакле может играть Симонов, хотя бы вторым исполнителем, дублером! Не было даже пробы. Сам актер, вероятно, подумывал тогда о роли Петра. Но по своей обычной скромности никому об этом не говорил. В отличие от многих коллег Симонов никогда не просил для себя ролей, не добивался, не требовал, не хлопотал. Напротив, обычно уступал, отказывался при малейшем сомнении в своем праве сыграть ту или иную роль.

Прошел год, прежде чем зрители смогли увидеть Симонова в новой роли. В сентиментально-назидательной пьесе А. Е. Корнейчука «Платон Кречет» ему поручили роль Береста, председателя исполкома. Мудрый, безупречный во всем человек, мягко наставляющий других, устраивая судьбу Платона и Лиды, под занавес напутствует их: «Читайте же теперь вместе, друзья мои, страницы солнечной книги вашей молодой жизни». То была, что называется, «голубая» роль...

В этот момент Симонов вновь обращается к режиссуре. По его инициативе на малой сцене Госдрамы ста-

вится «Бесприданница» А. Н. Островского. Артиста по-прежнему влекло к русской классике. Над «Бесприданницей» он работал с подъемом. Репетиции часто затягивались, но никто не жаловался на усталость. Все участники спектакля горячо веровали в Симонова-режиссера.

Николай Константинович ставил перед собой две задачи: прочесть пьесу глазами современника, отказавшись от мелкого бытовизма; бережно отнестись к тексту, оставив его «нетронутым». Раскрыть сущность пьесы, не проделывая с нею никаких экспериментов. Режиссер особенно заботился о психологической достоверности характеров, искал тонких красок, задушевных интонаций. Он задумывал и ставил «лирическую трагедию».

Спектакль «Бесприданница» при некоторых противоречиях трактовки оставался в границах реалистической школы. По тем временам, когда соблазн ставить «классику дыбом» все еще оставался притягательным для многих режиссеров, одно это уже делало постановку незаурядным событием. В симоновском истолковании угадывалась полемика с недавней премьерой той же пьесы на другой ленинградской сцене — в Большом драматическом театре, где победил вульгарно-социологический подход и господствовало прямолинейное «разоблачение».

Симонова привлекали лирический свет, драматизм переживаний героев. Он искал правды, глубины и сдержанности чувств. Так и играли в спектакле многие актеры — А. Н. Парамонова (Лариса), Г. В. Соловьев (Вожеватов), В. А. Мичурина-Самойлова (Огудалова), М. И. Вольский (Карандышев), А. П. Нелидов (Кнуров).

Репетировали в уютном зале малой сцены Госдрамы на улице Ракова (где теперь Театр имени В. Ф. Комиссаржевской). Симонов режиссировал темпераментно, часто подавал реплики из партера, где сидел за своим столиком. «Проще, как можно проще, от души играйте», — воодушевляясь сам, призывал он актеров. Симонов как бы переживал с ними их роли, нередко поднимался на сцену. «Он был настолько правдив, что не переносил и мгновения фальши. Правды чувств, правды характеров — вот что требовал от нас Николай Константинович», — вспоминала Парамонова.

Симонов вложил в этот спектакль нечто сокровенное. И можно только догадываться, как тяжело пережил он резкие выступления критики. Самое дорогое для него в

образе Ларисы было безоговорочно отвергнуто. Например, о второй исполнительнице роли, А. Г. Белоусовой, рецензент М. Мирингоф на страницах столичного журнала «Театр и драматургия» с иронией писал, будто героиня «превратилась в тургеневскую романтическую мещаночку, — этакое хрупкое, безвольное, эфирное создание, полусвятая девственница». Та же статья утверждала, что спектакль идейно пуст и неверен в своей основе.

Нападки на «Бесприданницу» не остались без последствий. От режиссуры Симонов отошел, хотя дарование режиссерское у него было несомненное — в этом единодушны все актеры, с которыми он работал. В дальнейшем он еще дважды пробовал себя на этом поприще — совместно с М. И. Вольским (с которым продолжал дружить) поставил «Очную ставку» братьев Тур и Л. Р. Шейнина (1938) и горьковских «Зыковых» (1940). Но потом с мечтой о режиссуре расстался окончательно. «Все же решил есть один хлеб — актерский. По моему убеждению, в театре надо заниматься одним делом — либо играть, либо ставить, либо оформлять» — так объяснял Симонов свой выбор.

В эту пору произошли серьезные перемены в личной жизни актера. Его брак с Ольгой Антокольской распался. Новое большое чувство овладело его сердцем. С молодой актрисой Госдрамы Аней Белоусовой Николай был знаком уже несколько лет. Дружеская переписка велась между ними, когда Симонов работал в Самаре. В своей «Бесприданнице» режиссер поручил ей наиболее дорогую для него роль — Ларисы.

Анна Григорьевна была родом с Украины, из поселка Константиновка, что под Днепропетровском. В юности приехала в Петроград, поступила в актерскую студию при Госдраме, занималась в классе И. Н. Певцова, тогда-то она и познакомилась с Николаем.

В Ане Белоусовой было нечто родственное симоновской натуре. Девушка отличалась завидной энергией и прямотой. На этой почве у нее иногда возникали трения с руководством театра.

Быть может, в правдолюбии, открытости, в бесхитростном нраве девушки Николай ощутил близкие себе черты. Вскоре после премьеры «Бесприданницы» Симонов вошел под арку ворот дома № 2 по улице Зодчего Росси. Свернул направо, к зданию в глубине двора, где жила Белоусова. Войдя в угловой подъезд, по узкой крутой лестнице с тонкими железными перилами поднял-

ся на третий этаж. Переступив порог комнаты Анны Григорьевны, тихо сказал: «Я пришел, Аня...»

Симонов сразу удочерил маленькую Леночку — дочку Анны Григорьевны от первого брака. А в ноябре 1936 года в семье произошло прибавление — родилась дочка Катя. Николай Константинович, давно мечтавший о детях, был счастлив.

Вскоре Симоновы переехали на новое местожительство, тоже рядом с театром — во внутреннем флигеле дома № 3 по улице Зодчего Росси. Здесь, в квартире на втором этаже, семья прожила до начала войны. Квартира, правда, как и прежде, была коммунальной, но теперь появились три комнаты — они располагались анфиладой. Окна уже не упирались в брандмауэр, как прежде. Шустрая Леночка сразу кнопками прикрепила надписи к дверям: «Детская», «Столовая», а ко входу в дальнюю и самую маленькую комнатку — «Спальня». Симонов устроил себе угол для занятий живописью. Жилье не изобиловало бытовыми удобствами. Ванны не было, в узкой кухне много места занимала большая плита (ее топили дровами), у каждой семьи на столиках чадили керосинки. На ночь в кухне ставили капканчики — случалось, пошаливали крысы.

Николай и Аня были много заняты — спектакли, съемки. Чтобы управиться с хозяйством, с детьми, наняли домработницу: Анна Васильевна Калмыкова прожила в их семье до начала войны.

Перемены в личной жизни много значили для Симонова. Наконец-то он обрел подлинный дом, прочную семью. Анна Григорьевна стала верным другом и помощницей. Радовалась его успехам. Бережно, тактично поддерживала мужа в трудные, тяжелые для него периоды. Сколько заботы, терпения, сердечного женского участия было отдано ею мужу! Сколько ласковой и в то же время твердой воли проявила она, ограждая его от невзгод. Анне Григорьевне во многом был обязан Симонов тем внутренним покоем, возможностью уйти от суетного в жизни, сосредоточиться, к чему со временем все настойчивее он стремился. Она часто сопровождала Николая Константиновича на спектакли, вместе выступала на концертах, ездила в гастрольные поездки. Жена стала самым дорогим ему человеком. Рядом с нею он чувствовал себя увереннее, светлее, покойнее. В поездках он всегда тосковал по дому, спешил вернуться.

Крутые повороты судьба готовила Симонову и на актерском поприще. Однажды перед началом вечернего представления его вызвали к телефону. Звонили со студии «Ленфильм» — просили срочно зайти, поговорить. Назавтра он приехал. Оказалось, речь шла о возможном участии актера в новом фильме по сценарию А. Н. Толстого «Петр I», к съемкам которого уже энергично готовились.

Постановщик картины Владимир Михайлович Петров уже подобрал исполнителей на многие важные роли: А. К. Тарасова — Екатерина, М. И. Жаров — Меншиков, И. П. Зарубина — Ефросинья, М. М. Тарханов — Шереметев. Но мучительно долго и безуспешно искали актера на главную роль. Приглашали В. Г. Гайдарова, К. П. Хохлова... Пробовался Н. К. Черкасов, который по собственной инициативе, загримировавшись под императора, вошел однажды в кабинет режиссера. Петров и оператор В. В. Горданов с сомнением всматривались в неожиданно возникшую перед ними фигуру. Стоявшая рядом актриса А. К. Тарасова вдруг подошла к Черкасову, быстрым движением сдернула с его губ усики: «Послушайте, да это же вылитый Алексей!» Так решилась судьба еще одного участника картины. Но роль Петра оставалась вакантной.

...В литературе о театре и кино бытует представление о режиссерах, которые проницательно угадывают выдающихся (в будущем) актеров, когда почти никому они еще не видны, помогают раскрыться их талантам, смело выдвигают на первые роли. Такое мнение сложилось и о судьбе ряда александринских артистов — Н. К. Черкасова, А. Ф. Борисова, Н. К. Симонова... Конечно, заслуги нашего кино очевидны — оно подчас ранее, чем театр, открывало нам крупных исполнителей. Однако... Свою первую большую роль в кино Борисов сыграл лишь в сорок четыре года. Прославившую его роль профессора Полежаева Черкасов буквально выпросил у режиссеров, бесконечно долго колебавшихся и сомневавшихся. В пробах на роль Петра Симонов оказался пятнадцатым по счету кандидатом.

Первым вспомнил о Симонове помощник режиссера Н. В. Дарьян. Так артист появился в кабинете В. М. Петрова. По стенам висели многочисленные портреты Петра. На столе в беспорядке лежали книги, рисунки, фотографии. В углу стояли мушкеты, бердыши, огромный глобус. Петров сразу заговорил о главном: «Не скрою, Николай Константинович, у нас есть ряд кандидатов на цент-

ральную роль, но окончательного выбора мы еще не сделали. Хотим попробовать вас». — «Не знаю... Сейчас в театре репетируется пьеса «Петр I», царя, как вы знаете, играет Малютин», — ответил Симонов.

«У вас есть данные, которые так важны в роли Петра. Давайте сделаем пробу», — вступил в разговор Дарьян.

«Когда? Сегодня? Я не готов», — растерялся Николай Константинович.

«Откладывать нечего. Разыщите костюмеров», — обратился Петров к Дарьяну.

Симонова попросили одеться в кое-как подогнанный белый кафтан с красными отворотами. Потом все спустились вниз в первое ателье — для съемки. «Что же я должен делать? — недоуменно спросил актер. — Я же не знаю текста». — «Может быть, что-нибудь из «Бориса Годунова»?» — предложил Владимир Михайлович. «Дайте хоть что-нибудь в руки», — попросил Симонов, он уже решил прочесть «Достиг я высшей власти...». Но в театре он привык читать монолог со свечой в руках. Петров сунул ему первое, что попалось на глаза, — настольную лампу, взятую из соседней декорации. Симонов удивленно посмотрел на Петрова — тот ободряюще улыбался. Отступать было некуда. Махнув рукой, актер согласился: «Ладно, снимайте». Пробу сделали, поблагодарили и обещали позвонить. Симонова потрясли неожиданность и стремительность происходившего. Читать монолог Годунова в костюме Петровской эпохи, без грима и с электрической лампой в руках! Да еще знать при этом, что немногие зрители напряженно ищут в нем сходства с императором Петром! Попрощавшись и уходя из павильона, актер только и мог произнести: «Сумасшедший дом!»

А назначение на роль меж тем было уже решено. Снимавший пробу В. В. Горданов позднее вспоминал: «Через несколько минут мы уже твердо знали, что Петр у нас есть. Мы слышали пушкинский текст, видели лицо... и верили, что перед нами Петр I». После съемки Петров долго ходил по кабинету, возбужденно потирал руки: «Кажется, больше проб снимать не надо. Думаю, что мы не ошиблись», — заключил он. Долгие муки поисков были вознаграждены, создатели фильма действительно не ошиблись...

Вскоре кадры кинопробы смотрел А. Н. Толстой. «Вот это Петр! Не правда ли? Ну, конечно, *он*! — радостно

воскликнул писатель. — Утверждаю!» Автору сценария пробовал возразить один из консультантов фильма: «Но знаете ли, Алексей Николаевич, он единственный актер, который не похож ни на один из известных двадцати пяти портретов Петра!» — «Неважно, — ответил Толстой, — если Симонов сыграет именно так, то запомнят его. Это и будет двадцать шестой портрет, потому что, вспоминая Симонова, будут представлять себе Петра».

Через несколько дней Симонову сообщили, что он утвержден на роль. Так начался для актера новый этап жизни — напряженная, увлекательная работа, которая продолжалась более трех лет. Главная роль на его творческом пути.

«Петр I» создавался в атмосфере возраставшей гражданской заботы об исторических и духовных ценностях прошлого.

Страна собиралась с силами, крепила свою оборону. В разных точках планеты все чаще возникали очаги войны. Лихорадочно готовилась к агрессии гитлеровская Германия. Вот почему важна была объединяющая, патриотическая роль искусства. Возрастало число произведений, посвященных героике минувших веков. В них виделся источник воспитания любви к Родине — упор делался на события, связанные с воинской доблестью русского народа.

Была объявлена борьба «фальсификации народного прошлого». В статье газеты «Правда» критиковался спектакль московского Камерного театра «Богатыри», в котором карикатурно показывались герои русского былинного эпоса. В складывавшейся политической обстановке, в тревожном напряжении оборонных приготовлений государства, в заботах о подъеме патриотизма небрежение или осмеяние героики прошлого могло нанести идеологический урон.

Тема Петра I не была новой для А. Н. Толстого-сценариста. Параллельно создавались роман, несколько редакций пьес о Петре. В отношении писателя к его личности происходили перемены. Начальное отрицательное отношение к царю-реформатору сменилось в пьесе «На дыбе» признанием исторической прогрессивности дел Петра. Однако народ в ней был показан как косная реакционная сила, противостоящая реформам. Воздавая должное Петру — государственному деятелю, Толстой здесь осуждал его с морально-этической точки зрения.

В романе допетровский уклад оценивался подчас предвзято. Писателю казалось, что «темная, некультурная боярская Русь с ее отсталой техникой и патриархальными бородами была бы в скором времени поглощена иноземными захватчиками. Нужно было сделать решительный переворот во всей жизни страны». В сценарии и фильме остались ощутимые следы такого подхода, но в главном он преодолевался — история представала как движение народа и державы от одного этапа к другому, противопоставление Петра народу снималось.

Работа над сценарием протекала трудно, в атмосфере ожесточенной полемики. Сталкивались мнения, кипели страсти. Ни один государственный деятель русской истории не вызывал столько споров, ни об одном не написано столько взаимоисключающих по оценкам исследований, статей, художественных произведений. Одни историки связывали с Петровской эпохой начало грядущего заката и падения русского царства, иные видели в нем залог спасительного обновления...

Трудно, подчас трагически утверждалось дело царя. Тяжелый ропот сопровождал Петра всю жизнь. В народе говорили, что он враг народа, оморок мирской, подкидыш, антихрист. Было на что роптать: подушные тяготы все увеличивались, десятки тысяч рабочих гибли от голода и болезней на работе в Петербурге, на Ладожском канале, терпели великую нужду войска, все дорожало, падала торговля. Эти трагические стороны эпохи тоже должны были получить отражение в фильме.

Итак, что же — палач, истязатель, сокрушитель веры и морали, сумасброд и пьяница?.. Но именно Петр в «Воинских статьях» запретил бить солдата, устроил большое число госпиталей, училищ; он говорил, что господь дал царям власть над народами, но над совестью людей властен один Христос...

Толстому оказалась близка образная характеристика, данная императору литератором XIX века А. С. Хомяковым: «Явился Петр... обняв одним взглядом все болезни отечества... ударил по России как страшная, но благодетельная гроза. Ударил по сословию судей-воров, ударил по боярам, думающим о родах своих и забывшим родину».

Необычайно важным для концепции будущего фильма явился и вопрос об отношении Петра к иностранцам, к Европе. В этом заключался один из центральных пунктов спора о петровской политике — действительно ли с него началось разрушение русской самобытности, раскол между народом и оторвавшимся от него денационализированным классом дворян-помещиков, позднее разночинцев, интеллигентов? Документы показывали, что Петр к иностранцам вообще относился разборчиво и без увлечения. В ту пору они в России были только наемниками, инструкторами. Царь стремился заменять их русскими. Петр держался правила поручать русским высшие места военного и гражданского управления. «Он мог и должен был пользоваться чужестранцами, но не угощал их Россиею», — прочел Толстой у П. А. Вяземского.

Толстого увлекли героические начала в личности Петра, его титанизм, размах реформ, его неутомимость. Две силы направляли энергию царя-преобразователя — неослабное чувство долга и вечно напряженная мысль о судьбе державы, в служении которой и состоял этот долг. Нигде не покидала Петра мысль об отечестве. В одном из своих походов он так наставлял царевича Алексея, в котором видел тогда наследника: «Ты должен любить все, что служит ко благу и чести отечества, не щадить трудов для общего блага; а если советы мои разнесет ветер, я не признаю тебя своим сыном». В отношении к гражданскому долгу, в понимании государственных задач и расходились император и наследник — здесь в их отношениях развертывался один из основных конфликтов кинематографического сценария.

10 мая 1935 года в кругу кинематографистов и сотрудников печати писатель прочел первый вариант литературного сценария. Он породил острую дискуссию. Толстой потом вспоминал: «Множество всевозможных штатных «теоретиков» от кино обрушили на нас самые разноречивые требования. Вихляющийся, истеричный Петр, которого нам навязывали, никак не совпадал с нашими замыслами. От нас требовали показать конечную неудачу, провал всей преобразовательной деятельности царя. Эти требования сводили, по существу, на нет наше стремление показать прогрессивное значение Петровской эпохи для дальнейшего развития русской истории».

Толстой и его соавтор в работе над сценарием Петров стояли на своем. Центральную идею фильма они видели в изображении «мощи великого русского народа, показа непреоборимости его созидательного духа», но при этом вовсе не собирались умалять роль самого Петра.

— Совершенно ясно, — категорично заявил Петров, —

что мы должны решительно покончить с пренебрежительным отношением к этой исключительной личности своего времени и категорически отбросить вульгарно-социологические воззрения некоторых наших историков... Мы должны создать образ не болезненного выродка императорской фамилии, не дебошира и пьяницы, каким часто изображали Петра I, а образ крупнейшего государственного деятеля и реформатора своей эпохи. Нельзя забывать также, что это человек чрезвычайно многогранный, наделен многими и внутренне и внешне неповторимыми чертами. Задача трудная, тяжелая, но мы — я уверен — ее решим.

По своему постановочному размаху и сложности подготовительного периода «Петр I» представлял исключительное явление. Вначале предполагались три серии, которые должны были явиться первой советско-французской кинопостановкой с участием иностранных артистов. Фильм намеревались выпустить в трех звуковых вариантах — русском, французском и английском. Но продолжали возникать препятствия. С трудом добились разрешения на производство двух серий. От первой — «Юность Петра» — пришлось отказаться.

Решило дело личное вмешательство И. В. Сталина. Состоялась его встреча с создателями картины. По свидетельству А. Н. Толстого, Сталин очень внимательно ознакомился с планами, с замыслом фильма и одобрил их: «Его указания мы и положили в основу нашей работы».

В разгар всех этих событий в съемочной группе и появился Симонов. Актер быстро сблизился с Петровым. Неожиданно выяснилось, что Петров тоже начинал свой путь актером в Александринском театре, учился у Ю. М. Юрьева. В первую мировую войну служил в гвардии, в Петрограде. Некоторое время находился в белой армии. Потом работал в Англии у знаменитого режиссера Гордона Крэга. Однажды Симонов заговорил о режиссере В. К. Висковском, который приобщал его к кино, — оказалось, что и Петров учился у Висковского на кинокурсах в 1924 году.

Владимир Михайлович по собственному опыту знал, как важно участнику исторического фильма поближе узнать эпоху, быт, психологию людей, язык. Он поначалу завалил Симонова литературой. Николай погрузился в изучение указов, решений сената, служебной переписки, личных писем царя. Да, ничто так не дает почувствовать

время, быт, характеры, как подлинный документ! Оказалось, что в сценарии текст роли Петра во многих случаях совпадает с его действительными речами, распоряжениями, заметками. Актер внимательно вглядывался в гравюры, зарисовки, в портреты императора. Листал объемистые тома «Писем и бумаг Петра Великого». Особенно полезным оказались «История царствования Петра Великого» Н. Г. Устрялова и «Деяния Петра Великого, мудрого преобразователя России» (тридцать томов!) И. И. Голикова.

Близилось начало съемок, и напряжение работы возрастало — Симонов едва урывал время для сна. Вместе с режиссером он продумывал каждый шаг поведения Петра. Чтобы почувствовать царя в «предлагаемых обстоятельствах», Симонов отправился в путешествие по городу. Он исходил все места, где бывал Петр, подолгу простаивал в залах его Летнего дворца. Иногда ему начинало казаться, что он переносится в иной век — тогда так же дул влажный ветер с Балтики, так же глухо шумели деревья в Летнем саду, все тот же гордый шпиль собора Петропавловской крепости был устремлен к небу за решетчатым переплетом старинной оконной рамы. На свои прогулки Николай обычно отправлялся поздним вечером, после рабочего дня. Стояли белые ночи весны 1935 года. Несмотря на поздний час, город, в котором, как и обычно в эту пору, переставали зажигать фонари, оставался светозарным и прозрачным. Симонов шел вдоль Невы к «Медному всаднику», садился на скамейку у памятника и погружался в свои видения. На фоне белесого неба черный силуэт Петра выделялся резко и отчетливо. И будто слышался топот коней, боевые клики ратников, стуки топоров — картины ушедшей эпохи оживали в воображении.

Пушкинские строфы возникали в памяти. Пушкин! Он снова шел навстречу актеру — мудрый и ясный. «Как всегда», — подумалось Николаю. Вот каким надо показать Петра: властным, дерзким, неукротимым, жизнерадостным, уверенным в своих начинаниях. И актер вдруг с пронзительной ясностью увидел царя, каким поэт изобразил его в момент Полтавского сражения:

> Тогда-то свыше вдохновенный
> Раздался звучный глас Петра:
> «За дело, с богом!» Из шатра
> Толпой любимцев окруженный
> Выходит Петр. Его глаза

С и я ю т. Л и к е г о у ж а с е н.
Д в и ж е н ь я б ы с т р ы. О н п р е к р а с е н,
О н в е с ь к а к б о ж и я г р о з а...[1]

«Больше всего мне помог Пушкин... Хотелось сыграть по Пушкину», — актер ощутил необходимость продолжить пушкинскую традицию изображения в искусстве, заново воскресить Петра «Полтавы» и «Медного всадника».

Много энергии отняли поиски грима, внешности. Симонов бродил по залам музеев, вглядываясь в исторические полотна, гравюры. В Эрмитаже он тщательно осмотрел «Восковую персону» — точное скульптурное изображение Петра: одетый в голубой парадный камзол император сидит в кресле.

Посетил Кунсткамеру, где в застекленных витринах хранились принадлежавшие Петру кафтаны, обувь; запоминал выставленные здесь же гипсовую маску царя и слепок с его руки. Николаю захотелось и самому изобразить императора — но не на холсте, а в глине. Лепной бюст Петра создавался актером одновременно с работой над ролью.

На помощь актеру пришли художник Н. Г. Суворов, гример А. И. Анджан. Были созданы десятки эскизов. В результате удалось добиться сходства минимальными средствами. Симонову немного подбрили волосы, увеличив лоб. Сделали парик, воспроизводивший характерную петровскую прическу. Наклеили усы, тоже стремясь сделать их похожими (по описанию современников, усы Петра были «как у кошки»), густые щетинистые брови. Для того чтобы на экране получить одутловатость щек, очень характерную для Петра, Симонов снимался немного небритым. Этим достигалось сходство рта и нижней части лица Петра.

Как известно, рост императора достигал 204 сантиметров. Чтобы сделать Петра выше окружавших его людей, актера (он имел рост 182 сантиметра) обували в сапоги на высоких каблуках, а внутрь сапог подкладывали пробки.

Симонов многократно встречался и беседовал с Толстым. Вместе с Петровым и Суворовым актер несколько раз ездил к нему в Детское Село под Ленинградом (ныне город Пушкин).

...Писатель жил на Московской улице в двухэтажном

[1] (Разрядка моя. — *М. Л.*)

деревянном особняке с верандами, украшенными разноцветными стеклами. Гостей приветливо встречал Алексей Николаевич — дородный, элегантный, в больших роговых очках. Беседовали обычно на втором этаже, в кабинете хозяина.

...Симонов с любопытством оглядывал старинные портреты на стенах, книжные шкафы, огромный персидский ковер на полу, изысканную люстру, массивные кресла красного дерева с львиными головами и сфинксами на подлокотниках.

В углу стояла конторка, за которой работал писатель, просторный, обитый малиновой кожей диван.

Толстой, попыхивая ореховой трубкой, ходил по кабинету, энергично жестикулировал. Разговор сразу обратился к фильму, к эпохе Петра. Алексей Николаевич оказался неутомимым и увлекательным рассказчиком. О личности царя, о его времени писатель знал, казалось, все. Петров иногда вставлял реплики, он устало потирал лоб и слегка хмурился — за день на студии ему порядком доставалось.

Симонов дивился несомненным актерским способностям писателя. Тот поразительно метко изображал в лицах героев сценария. Показывал с мимикой, жестами, иногда для вящей убедительности не стесняясь соленого словца. Потом Толстой стал снимать с полки книги. Достал папку, в которой хранились его реликвии — подлинные бумаги и письма Петра I. Симонов с интересом перебирал пожелтевшие листки, всматривался в рваный, прыгающий, неразборчивый почерк императора.

Показал писатель и маску Петра, найденную художником А. Н. Бенуа в кладовых Эрмитажа в 1911 году. Маска была снята Растрелли с живого Петра в 1718 году — крутой подбородок, сжатые губы, одутловатые щеки, большой лоб...

Затем хлебосольный хозяин пригласил гостей в столовую. На столе тускло поблескивали петровских времен штофы с зельем, сверкали бокалы богемского хрусталя. На зеленоватых блюдах английского сервиза лежали миноги, пласты студня, грузди, румяные кулебяки. Шумное застолье затянулось до поздней ночи. На какую-то шутку Толстого Симонов громко и раскатисто захохотал. «Вот! — воскликнул, быстро повернувшись к нему, Алексей Николаевич. — Вот таким должен быть смех Петра. Он ведь был очень жизнелюбивым человеком...»

На студии тем временем завершался подготовитель-

ный период. В. М. Петров готовился к съемках как полководец к большому сражению. Набирал «войско». В течение многих дней Кировский проспект — от Кронверкского проспекта до здания киностудии — был запружен людьми, желающими сниматься в картине. В ответ на объявления в газетах к воротам «Ленфильма» явилось около десяти тысяч человек. Они проходили придирчивую проверку у съемочной группы. Отобрали полторы тысячи наиболее характерных, «типичных» для Петровской эпохи — они должны были изображать солдат, бояр, юродивых. Когда Симонов приходил на студию, то чувствовалось, что буквально вся она живет подготовкой к «Петру I». Толпились статисты, сновали костюмеры и гримеры, стрекотали кинокамеры — делались пробные съемки для проверки пленки, света, фактуры материалов. На разных предприятиях было заказано тысяча четыреста треуголок, двести гренадерских шапок, тысяча триста туфель, тысяча штыков, шестьдесят тысяч пуговиц.

Художник Н. Г. Суворов готовил макеты — по их образцу сооружались крепость, монастырь, дом Меншикова, улицы города. Петров, Суворов, помощник режиссера Дарьян, оператор Горданов были захвачены одной мечтой — создать национально-героическую, монументальную киноэпопею.

В Озерках, за Поклонной горой, заканчивалось возведение огромного декорационного комплекса — шведской крепости, которую предстояло штурмовать петровским войскам. Сорок вагонов леса пошло на стройку... Примечательно место, у которого должны были начаться съемки. Поклонная гора получила свое название от того, что некогда отсюда шведы посылали к Петру своих послов с поклоном.

Съемки начались второго августа 1935 года. С места в карьер режиссер приступил к одной из ключевых сцен первой серии «Штурм шведской крепости». Здесь были массовые батальные сцены, быстрые передвижения войск в кадре с пиротехникой и прочими эффектами и ответственные актерские эпизоды.

Когда в первый день съемок исполнитель роли Петра увидел свою «армию», сердце его взволнованно забилось — более тысячи «солдат» выстроились в полной форме и выкладке, ровными рядами стояли тяжелые орудия.

Сильное впечатление произвела сама атака. Шеренги воинов со сверкающими на солнце штыками ринулись к шведской крепости сквозь взрывы (в определенных местах заранее заложили пиротехнические фугасы) и поднятую ими пыль.

Рядом, на окружающих холмах, расположились многочисленные зрители, на деревьях сидели мальчишки — завороженно наблюдали «настоящий петровский бой». В перерывах актеры — Симонов, Жаров, Тарасова и другие отдыхали на террасе соседней дачи. Здесь всегда наготове кипящий самовар. Погода стояла на редкость жаркая. «Зной был страшный. Разрывались дымовые шашки, и мне в суконном костюме было так жарко, что и представить трудно», — вспоминал потом Симонов. Приезжал на съемки и Толстой с женой.

Неожиданно в конце августа погода резко испортилась. С Балтики надвинулись низкие серые тучи. Подул порывистый ветер, начались обложные дожди. Продолжение съемок «штурма» пришлось перенести на следующее лето.

С погодой фильму не везло и в дальнейшем. Сцену «Снятие колоколов» задумывали снять на зимней натуре, в яркий солнечный день. Рассчитывали на февраль — март — самые ясные месяцы в ленинградском погодном календаре. Но вопреки ожиданиям весь февраль шел дождь вперемежку с мокрым снегом. Ужатый вариант декорации пришлось возвести на студии — в четвертом ателье, бывшем белом зале «Аквариума». Сугробы снега имитировались смесью нафталина, опилок и соли. От резких запахов у актеров начинала болеть голова, возникали приступы удушья. Но неумолимый Петров снова и снова снимал очередной дубль, разрешая лишь короткие перерывы на проветривание.

Благодаря педагогическому таланту и режиссерскому такту Петрова на съемках создалась атмосфера творческой увлеченности и доброжелательного сотрудничества. Продолжал совершенствоваться сценарий, по ходу дела рождались новые идеи, эпизоды.

Режиссер был требователен, даже придирчив. Некоторые эпизоды и кадры он снимал и переделывал до тридцати раз! Стоило ему заметить хотя бы малейшую тень фальши, как Петров без промедления останавливал исполнителей. И через мгновение опять звучала команда: «Мотор!», и снова выходили перед камерой артисты, дублируя сыгранную уже не раз сцену...

Еще на съемках всех потрясал вулканический темперамент Симонова. Одновременно дивились скупости, экономности его выразительных средств; приподнятость, патетика, эмоциональные взлеты достигались без какого бы то ни было искусственного нажима. И в самые напряженные моменты, в схватках, столкновениях, в крутых, резких переходах психологических состояний артист оставался поразительно органичным, живым, убедительным. Иногда у его партнеров даже возникало опасение, как бы Симонов часом не забылся и в своих порывах — особенно там, где он в ярости, — не перешел границ. М. И. Жаров в мемуарах описал свои переживания во время съемки одной из сцен. Там, где разъяренный Петр, уличив Меншикова в воровстве, начинает его избивать. «Я нервничать начал уже с утра, — вспоминал Жаров. — Хожу рассеянный, все из рук валится». В сценарии действительно есть фразы: «Петр подбегает к Меншикову, хватает за шиворот, толкает его. Меншиков отлетает к стенке... Петр с яростью бьет».

Тем временем в одном из углов павильона Симонов готовился к съемке. А Жаров, умоляюще глядя на В. М. Петрова, шептал ему на ухо: «Не нравится мне сегодня что-то Симонов, уж слишком старательно готовится он к нашей сцене... темперамент нагоняет, значит... убьет! Ей-богу, убьет!» Жаров упросил-таки режиссера снять эпизод «безопасным» способом, расчленив его на куски, чтобы успеть под симоновские удары «подставить подушечку».

Всем врезались в память съемки сцены наводнения. Долгое время Симонов не мог вспоминать о ней без содрогания. Почему-то снимать эпизод стали лишь в сентябре. Осень 1936 года была ранняя, и вода в Неве сильно остыла. Местом съемки выбрали остров Декабристов, тогда довольно пустынный, — напротив мыса, на котором теперь выстроен стадион имени Кирова. Предстояло снять ночь, шторм, затопленные дома, тонущих людей. По сценарию Петр, находящийся в одной из лодок, вытаскивает из воды тонущую женщину. Немногим более двадцати метров пленки вошло в фильм после монтажа. Но сколько сил они отняли! На Неве затопили баржу и выстроили на ней крышу затопленного дома. «Шторм» делали несколько глиссеров и моторных катеров, дававших большую волну. Ветер «обеспечивали» несколько аэросаней. Множество пожарных брандспойтов и специальный пожарный катер создавали ливень. Съемки велись

ночью, при прожекторном освещении. Симонов с тоской вспоминал о прошлогоднем летнем зное в Озерках. Вода в реке была ледяная. Все отчаянно мерзли. Когда пришла в движение машинерия и заработали все эффекты, а на крыше затопленного здания какой-то человек, страшно жестикулируя, стал взывать о помощи, у Симонова мурашки побежали по коже, до того картина получилась достоверной.

Будни актера складывались напряженно. Одновременно со съемками «Петра» выпускался «Платон Кречет», репетировалась «Бесприданница». Непредвиденные обстоятельства то и дело осложняли работу над фильмом.

В эту подвижническую пору Симонов еще раз познавал, как много значит трудовое напряжение, методичность в работе. Да, именно методичность, а не страда, не штурм и аврал, к которому так привычны многие натуры. Большой результат достигается и большим усилием, иногда богатырским. Симонов, размышляя о значении для творчества таланта и труда, никогда не сбрасывал последнего со счетов. «Иногда при крупном даровании русские люди обладают удивительно ничтожной волей, а что же такое талант без характера? — спрашивал он себя. — Похоже на птицу без крыльев...»

И вот наступил день окончания съемок первой серии фильма. Позади два года напряженной, азартной, изматывающей работы. Но Симонов словно не чувствовал усталости. «Очень интересной и увлекательной была работа над ролью Петра I в кино, — вспоминал актер позднее. — Этот образ сложен, многогранен. Мне хотелось показать историческую прозорливость Петра, его патриотизм, преданность исконным интересам России. Хотелось, чтобы в годы осложнившейся международной обстановки перед Отечественной войной, когда снимался фильм, каждый советский человек почувствовал величие и силу своей Родины».

Фильм начинается с драматической сцены — бегство Петра после нарвской конфузии. Как известно, тогда из сорокатысячного русского войска уцелело немногим более половины. Ночь, в панике отступают стрельцы, мечется конница. И сквозь пургу мчится кибитка, в которой Петр и Меншиков. Мелькнула горящая изба, разбитая пушка. Лицо царя снизу прикрыто плащом — видны только его глаза. Петр сосредоточенно мрачен. Но сколько неукротимой воли в его взгляде, сколько суровой упрямой силы!

Здесь и душевная боль от поражения, и большая внутренняя собранность, твердое желание рано или поздно победить. Смысловой центр первого эпизода перенесен не на самый военный разгром, а на то, как Петр на него реагирует. «Думаешь, я Карла испугался, войско бросил?.. Думаешь, под Нарвой начало и конец? Войне — начало только!» — говорит Петр светлейшему. Это его первая фраза в фильме.

Толстому сразу понравилась отснятая завязка картины. Он назвал ее визитной карточкой фильма. Символический смысл заложен в ней. Такова наша история, для русского народа многие войны начинались с отступления, с поражений. В отступлениях — со времен Батыева нашествия — русская армия накапливала силу, уменье, героизм для будущих побед, которыми потом изумляла весь мир.

В глубоком раскрытии человеческих характеров, и прежде всего Петра — основное достоинство картины. Многим исполнители обязаны здесь Толстому: роли выписаны тщательно, герои имеют отчетливую индивидуальность.

С поразительной психологической убедительностью Симонов передал в Петре и силу его личности, и ее многогранность. Неисчерпаемое число черточек и оттенков, тонко окрашенных настроений находил актер, развертывая перед зрителем деятельность Петра-полководца, организующего оборону, а потом и победу над врагом. Петра — государственного деятеля, радеющего о развитии промышленности и торговли, Петра — неутомимого труженика, сегодня работающего в кузнице, а завтра экзаменующего вернувшихся из-за границы боярских детей. Нежным и добрым оказывался симоновский Петр в сценах с Екатериной.

В Петре — Симонове страстность соединялась с железной волей и всесокрушающей напористостью. Этим и достигалась целостность характера. Но он не был однозначным. Следуя за Толстым, актер стремился передать не только многогранность, но и противоречивость натуры царя. В фильме сцены буйного веселья Петра сменяются приступами ярости, минуты мрачных раздумий чередуются с вспышками озорства, нежность, юмор уживаются с грубостью и бесцеремонностью.

И так важны были достоверность, непосредственность, эмоциональная обнаженность, с которыми артист раскрывал резко контрастные, порой мучительные перемены

в поведении царя — от безудержного гнева всемогущего владыки до тяжких вздохов сраженного горем отца, от не ведающего границ своим прихотям повелителя до открытой, доброй улыбки человека, радующегося семейному празднику.

Почти все свое царствование Петр вел войны. И в фильме мотив деятельности Петра-полководца — один из важнейших. В облаках порохового дыма, в лихорадочной горячке упорного сражения показан Петр в сцене взятия шведской крепости Нотебург. Царь действует как обычный солдат. Сам заряжает пушку, подносит фитиль. И тут же звучит его резкая команда — на приступ!

«Штурм! Штурм!.. Ура!» — кричит Петр — Симонов, и лицо его сияет упоением битвы. Смелость и напор полководца решают ее исход.

В сценарии, как и в романе Толстого, столкновение Петра и Алексея показано как конфликт глубоко противоположных друг другу военно-политических позиций. Каждая из них отражала интересы определенных социальных сил и группировок того времени: России, устремленной к обновлению, развивавшей свои связи с европейскими странами, и России вековых традиций, прежнего феодального уклада, противостоявшей стремительным реформам Петра.

Исполнитель роли Алексея Н. К. Черкасов создавал выразительный, хотя и односторонний характер. Он показывал царевича трусливым, злобным, нерешительным и жалким.

Конечно, такой наследник не оправдывал надежд отца. В сцене объяснения Петра с Алексеем — одной из самых сильных в фильме — больной Петр с трудом идет по комнате. Он сел в кресло, улыбнулся Екатерине. «Когда ж помирать-то? Некогда». Лицо его сразу меняется, когда он видит Алексея. В его взгляде и боль, и вопрос, и гнев. Лицо Петра сперва задумчиво, потом напряженно и грозно. Лаская рыдающего сына, он продолжает говорить, обращаясь больше к себе, чем к Алексею. И вдруг звучит неожиданная просьба сына: «Отпусти ты меня за границу». Петр меняется мгновенно. Грубо, ногой отпихивая Алексея, он кричит на него в припадке гнева. А через минуту, когда Екатерина успокаивает его и говорит, что у него будет наследник, Петр с волнением произносит только одно слово: «Катя». И сразу весь светлеет...

Трудность роли Алексея для Черкасова заключалась в том, что в отличие от роли Петра, который весь в действии, в поступках, царевич пассивен. Актеру нелегко было прочертить социальный смысл образа, раскрыть в нем не просто «интригующего наследника», но представителя еще достаточно могущественной оппозиции, мечтающей свергнуть царя-реформатора.

Столкновение отцовских чувств и государственного долга в душе Петра Симонов передавал с напряженным драматизмом. Особенно сильно сыграна сцена прощания с Алексеем. Рухнули последние надежды Петра на своего сына — Алексей замешан в государственной измене. Может ли такой сын быть наследником?! Свои слова: «Зла на тебя не имею. Помню, как носил на руках... Что сын мой — помню... Прости... Прощай...» — Петр — Симонов произносит вполголоса, почти шепотом, на одной интонации, не меняя тона. Его лицо в это время как бы окаменевает, в нем большим усилием дающаяся собранность, сквозь которую готова прорваться острая внутренняя боль. Но через минуту лицо резко меняется — Петр отдает приказ: «Кончайте!» Теперь в нем звучит уже грозная воля. И в глазах загорается непреклонность.

А каким нежным и добрым оказывался Петр — Симонов в других сценах. Здесь понять душу Петра актеру помогла его переписка с Екатериной: супруги обменивались чрезвычайно трогательными, полными признаний в любви письмами. «По этим письмам, — вспоминал Симонов, — я мог судить, насколько нежен и ласков был Петр в отношении к своим родным и приближенным».

Исполнительница роли Екатерины А. К. Тарасова внесла в фильм обаяние жизнерадостного и непосредственного характера, заботливость любящей женщины, радость счастливой матери.

Но актриса показывала, что Екатерина могла быть и женщиной властной, гордой и сильной. Особенно проявляется сила характера Екатерины в сценах после сближения с Петром, когда она превращается из покорной служанки в подругу и сподвижницу царя.

В скромном белом переднике появляется Екатерина на ассамблее. Петр галантно берет ее за руку и уводит в танцевальный зал. Во время танца ветер рвет ее платье. А потом вихрь движения переходит в смех, который звенит за кадром. Петр обнимает Екатерину, не обращая внимания на ее противодействие...

Через весь фильм проходит образ ближайшего сподвижника Петра Александра Меншикова. М. И. Жаров наделил его большим жизнелюбием, бойкостью, сметливостью, юмором и лукавством. В нем узнаются черты и бывшего пирожника, и «царского денщика», и одного из самых преданных царю друзей, до отчаянности смелого, готового броситься в самое пекло боя. Одновременно это и завзятый плут, стяжатель, не брезгующий никакими средствами ради корысти и власти.

...В сентябре 1937 года первая серия «Петра I» вышла на экраны страны. Вместе со съемочной группой Симонов присутствовал на премьере картины в Ленинграде — она состоялась в новом и самом большом тогда кинотеатре «Гигант». В Москве фильм демонстрировался сразу в пятнадцати крупных кинотеатрах, за первые одиннадцать дней его посмотрели миллион шестьсот тысяч зрителей. Успех был огромный. Симонов стал знаменит на всю страну. Как отметила критика, Симонов «воплотил в образе Петра черты героической активности русского народного характера».

Одновременно фильм показали и на Международной выставке в Париже, где он получил «Гран-при». Сеансы шли при переполненных залах. «Это большая историческая фреска, которая делает честь советской кинематографии. Великолепный фильм... полон страсти», — писала парижская газета «Эвр». Русским киношедевром назвала картину американская печать. Федор Иванович Шаляпин, посмотрев «Петра I», сказал: «Я стал бы учиться только у Симонова...»

Рано утром 24 марта 1938 года, когда Николай Константинович еще спал, в дверь его комнаты постучал сосед. «А у меня новость для вас, — сосед протянул свежий номер газеты, — вас наградили орденом Ленина». Это была высшая правительственная награда, которой тогда удостаивались очень немногие актеры — «особо отличившиеся». По указу Президиума Верховного Совета СССР, касавшемуся нескольких фильмов, еще лишь один актер также получил орден Ленина — Б. В. Щукин за исполнение роли Ленина в картине «Ленин в Октябре». В середине апреля в Кремле М. И. Калинин вручил ордена съемочной группе «Петра I»; были награждены А. Н. Толстой, В. М. Петров, М. И. Жаров, Н. К. Черкасов, А. К. Тарасова.

Через год, когда отмечались заслуги Государственного академического театра драмы, получившего к этому

моменту имя Пушкина, Симонову присвоили звание народного артиста РСФСР. И оно вполне соответствовало чувствам любви и уважения, которые актер снискал у зрителей. «Петра I» посмотрела едва ли не вся страна. На улице ленинградцы узнавали своего любимца, оборачиваясь на его массивную фигуру, почтительно шептали друг другу: «Симонов пошел... наш Петр...»

10 апреля 1938 года начались съемки второй серии фильма. В тот же день на сцене Госдрамы состоялась премьера третьей редакции пьесы А. Н. Толстого «Петр I». Режиссер Сушкевич предложил Симонову участвовать в спектакле. Актер от роли отказался. Возможно потому, что знал о страстном желании Черкасова сыграть Петра. Позднее, правда, Черкасов сам вынужден был признать, что переоценил свои силы и эта роль ему не удалась.

Новая серия фильма посвящена второй половине царствования Петра, тому периоду, когда «в искушеньях долгой кары, перетерпев судеб удары, окрепла Русь». Она открывается Полтавским боем. Батальные сцены на этот раз снимались на Одесской киностудии. В июле на юг отправили 28 вагонов с грузом: костюмы, обувь, ружья и пушки для петровской и шведской армий, киноаппаратура, пиротехника, несколько ящиков с гримом — бородами, усами, париками. Из Эрмитажа взяли подлинные царские кареты. Часть территории кинофабрики превратили в Троицкую площадь Петербурга — здесь снимали финал картины. Неподалеку приспособили для съемок большое поле, где должна была развернуться Полтавская баталия. Симонов и Жаров вместе с Петровым и оператором В. Т. Яковлевым обошли и тщательно осмотрели съемочную площадку. Потом совершили поездку на судоремонтный завод в город Херсон, где бригады плотников работали над воссозданием «петровской флотилии» — несколько десятков современных кораблей и парусников «загримировали» под военную эскадру XVIII века.

И опять стоял палящий зной, настоящее солнечное пекло. Но столь же неутомимо и самоотверженно работал коллектив — поджимали сроки.

Симонову доставалось больше других. Приехав в Одессу, он поселился в гостинице «Красная Москва». Его письма той поры передают атмосферу съемок, напряженную горячку труда. «Я приехал и с 21 июля с шести

утра начал сниматься, — писал он жене. — Снимаюсь каждый день. Очень жарко и тяжело. Грим. Костюм. Солнце. Жара. Дым. Взрывы и т. д. и т. д. Слава богу, есть ванна в номере. Начинаем съемки с 7 утра и до 5 вечера. Всего один раз искупался в море».

Съемки без перерыва продолжались весь август, сентябрь. Лишь на короткое время актеру удалось отлучиться в Ленинград. Он был утомлен и измотан. К тому же жестоко простудился — терзали кашель и насморк. Однако откладывать съемки оказалось невозможно. В середине сентября, несмотря на болезнь, Симонов возвратился в Одессу для продолжения работы. Неожиданно резко изменилась погода. Зной сменился небывалым в эту пору похолоданием, шквалистыми дождями. 19 сентября Симонов сообщал в Ленинград Анне Григорьевне: «Чувствую себя ужасно плохо. Не знаю даже, что такое. Приехал в солнце, а стоит такой холод, что ужас. Вот уже с 18-го второй день люди ходят в зимнем пальто. Никакого солнца нет. Приехал как будто в Мурманск. Все время кашляю. Очень боюсь — боюсь еще более простудиться. Ждут погоды... Ужасно хочу домой. Твой Н.».

Во второй серии чуть изменилась внешность Петра. В момент съемок Полтавского боя Симонову было столько же лет, сколько Петру, когда он участвовал в знаменитой баталии. Более заметные изменения в гриме потребовались для дальнейших съемок. Напряженные годы оставили свои отметины на лице императора — резче запали морщины, обозначились мешки под глазами, прибавилось седины.

Стало больше крупных планов Петра и, что особенно важно, в полную меру симоновских героико-романтических взлетов зазвучали прекрасные его монологи. «Воины России, сыны Отечества! Чады мои возлюбленные!.. — Это обращение к русскому войску после полтавской победы звучало вдохновенно. — Потом трудов моих создал я вас. Без вас государству, как телу без души, жить невозможно!» В офицерском мундире и треуголке Петр — Симонов стоял на холме, он говорил на фоне развернутого, с большим двуглавым орлом штандарта, трепетавшего под порывами ветра. И с яростной огненностью, со звенящей патетикой, воодушевленно и гордо звучали слова: «Вы, имея любовь к отечеству, не щадили живота своего и на тысячи смертей устремлялись безбоязненно! Воины России, храбрые ваши дела никогда не забудут

потомки!» Петр вскидывал голову, приветственно выбрасывал вверх руку, улыбка торжества и счастья освещала его величавое лицо. В это мгновение поистине был «и горд, и ясен, и славы полон взор его»...

Монологи Петра в фильме сразу и навсегда вошли в концертный репертуар артиста, неизменно завершались овациями зала.

Вторая серия «Петра I» вышла на экраны в 1939 году. С 7 марта «звуковой, художественный, исторический фильм» (так комментировала афиша) начал демонстрироваться сразу в девяти крупнейших ленинградских кинотеатрах: «Колосс», «Великан», «Ударник», «Октябрь», «Молот», «Рот-Фронт», «Олимпия», «Колизей», «Форум».

Конечно, картина не была свободна от недостатков. В ней есть иллюстративные сцены. Можно, вероятно, оспорить тенденцию к несколько односторонней оценке Петра, к романтической идеализации его образа. Но естественно, что, восстанавливая связь с прошлым, создатели фильма искали в нем прежде всего примера, в русской истории их увлекла ее героика. Удалось в картине — главное, и лучше всего — сам Петр. Роль эта стала вершиной в творчестве Симонова.

В фильме и в центральном его образе воплотилась идея преемственности, пафос борьбы народа за свою национальную самостоятельность. Как тогда же отметила критика, фильм «впервые решил эту задачу, опередив историческую науку». Симоновский Петр помогал утвердиться более объективному взгляду на историческое прошлое.

Нет, создатели фильма не отказывались от глубокой характеристики, которую Пушкин дал в своей «Истории Петра»: «Достойна удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности, или по крайней мере для будущего, — вторые вырвались у нетерпеливого самовластного помещика». Но фильм прежде всего привлекал внимание к тому, что было «для вечности», что определило историческую судьбу народа и государства.

Опираясь на пушкинское понимание Петра, Симонов не буквально следовал ему. Он создавал свой, романтически-просветленный образ-легенду. В его Петре сохранялись контуры исторического персонажа, но одновременно в нем воплотилась как бы вековая мечта народа об идеальном государе. «Отца Отечества», рачительного хозяина земли русской — вот кого играл актер. Неутомимый труженик, доблестный воин, мудрый Домоправитель, энергично побуждавший державу и народ к развитию и совершенствованию, — этими чертами остается близким нам симоновский герой. Ширь, мощь, полет, удалой, безоглядный порыв — другая его сторона. Уже много позже Симонов вспоминал, как поразила его стремительность и размах передвижений Петра. Вихрем носился он по стране. Походный журнал царя удостоверяет невероятную, казалось бы, его быстроту. Сегодня — Богемия, через шесть дней — Урал, неделю спустя он на спуске корабля в Воронеже, потом снова Москва, Петербург...

«Петром I» началась череда исторических произведений 1930-х годов о выдающихся представителях русской истории — государственных деятелях, полководцах, ученых и т. п. Главная черта, их объединявшая, — патриотическое воодушевление, гордость за героических предков, глубокое уважение к их заслугам. Вслед появились спектакли о Суворове, Кутузове, Илье Муромце, Ломоносове, Багратионе, Нахимове; вышли фильмы об Александре Невском, Богдане Хмельницком, Минине и Пожарском...

Фильм-памятник, фильм-надежда, «Петр I» продолжает и сегодня идти на экранах. Он выдержал испытание временем. В 1965 году на киностудии «Мосфильм» он был восстановлен.

...Долгое время после премьеры картины не прекращался поток писем ее создателям и прежде всего исполнителю главной роли. Симонова особенно интересовали письма от молодежи. Вот один из характерных откликов: «Фильм пробудил во мне желание с еще большим интересом изучать русскую историю, прошлое нашего великого народа».

Памятный подарок Николай Константинович получил дома от жены — настольную бронзовую копию «Медного всадника». С тех пор «кумир с простертою рукою...» всегда стоял в комнате Симонова на самом видном месте, напоминая о пережитой им великой творческой радости.

ГЛАВА 5

В МЕРУ ВСЕХ СИЛ

Новый, 1941 год начинался для Симонова счастливо. Он с увлечением репетировал роль Лаврецкого в «Дворянском гнезде». Большие надежды связывались с работой в кино. Режиссер Владимир Михайлович Петров собирался ставить монументальную многосерийную картину по роману Льва Толстого «Война и мир». Симонов должен был играть Пьера Безухова. Почти одновременно возник замысел еще одного фильма — «Идиот». На роль Мышкина предполагался Николай Хмелев, на роль Настасьи Филипповны — Алла Тарасова. Симонов ни мгновения не колебался, когда ему предложили сыграть Рогожина. Он давно примеривался к этой роли.

Кто из актеров не мечтал о воплощении известных классических образов! В воображении Симонова уже возникали сцены из будущих фильмов. Но в мечты врывались и сомнения — полно, сбудется ли? Не слишком ли щедра на посулы судьба?

Пока реальностью был репетиционный зал... Актер влюбился в Лаврецкого. Он ощутил необычайную близость себе этого человека. В степенности жестов, в грустной растерянной улыбке, мягких интонациях Симонова — Лаврецкого сквозили пронзительная лиричность, чистота, благородство.

...Вот он легко прикасался пальцами к Лизиному шарфику, забытому на дереве, и движение это казалось музыкой — столько в нем ощущалось поэзии, высокой, трепетной любви... Услышав фортепианные аккорды учителя музыки Лемма, Лаврецкий — Симонов внезапно замирал, вслушивался в звуки, и лицо его преображалось — искреннее, неподдельное чувство восторга освещало его.

Артист играл не только драму любви Лаврецкого. Он стремился показать духовные возможности героя, раскрыть красоту и силу его сердца. Разве можно было не восхищаться человеком, который вернулся в Россию с одной целью — «пахать землю... и стараться как можно лучше ее пахать». Не вырождение «дворянских гнезд», а тема нравственно просветленной личности интересовала и увлекала Симонова. Он увидел в Лаврецком то, что жило и освещало изнутри его собственную душу. Лейтмотивом роли стало энергично отстаиваемое героем требование «прежде всего признания народной правды и смирения перед нею — того смирения, без которого и смелость противу лжи невозможна».

Увлеченный творчеством, актер стремился отрешиться от всего остального в эти месяцы, когда заканчивалась подготовка спектакля.

В незримых связях и противодействиях, в движении судеб героев рождалась жизнь, высвечивался нравственный пафос спектакля. Симонов много размышлял о взаимоотношениях Лаврецкого и Лизы. Какая духовная высота в этой скромной провинциальной девушке, какая несгибаемая сила в ее подчинении нравственному закону! Не она ли помогла герою прочувствовать сокровенную глубину жизни, иные ценности мира, еще вчера скрытые от него? Актер так и выстраивал свою роль — именно в Лизе и через Лизу Лаврецкий постигал смысл бытия, тихий свет самоотречения, благородную силу самопожертвования. Конечно, это очень родственные души, духовная близость Лизы Лаврецкому и объясняет ее тайную надежду «привести его к богу».

Симонов тщательно исследовал роман Тургенева. Все, что говорилось о Лизе, казалось ему важным и для его роли. «...Презрение к России ее оскорбило. Лизе и в голову не приходило, что она патриотка; но ей было по душе с русскими людьми; русский склад ума ее радовал», — вчитываясь в эти строки, Николай Константинович размышлял и о Лаврецком. Да только ли? Не о нем ли самом тургеневские слова?

Понять путь героев, тайну их отношений Симонову помогли строки из статьи Д. И. Писарева: «Не утешения искала она в монастыре, не забвения ждала она от уединенной и созерцательной жизни: нет! она думала принести собой очистительную жертву, думала совершить последний, высший подвиг самоотвержения».

Симоновский Лаврецкий — с лучистыми глазами, застенчивой улыбкой, мягкими, сдержанными манерами, крупный, статный человек — в спектакле как бы повторял внутренний путь Лизы. Оба шли одной дорогой — дорогой духовного подвига.

Исполнительница роли Лизы Н. С. Рашевская была достойной партнершей Симонова. Ее героиня являлась воплощением чистоты, внутренней тонкости и красоты. В спектакле рядом с Лаврецким возникал нравственно просветленный образ тургеневской девушки — беспре-

дельно верной чувству долга, готовой к самоотречению и не способной ни на какие компромиссы.

В «Дворянском гнезде», поставленном режиссером А. А. Музилем, выступали представители разных поколений театра. В. А. Мичурина-Самойлова играла Марию Дмитриевну Калитину, показав ее провинциальной, черствой и вместе с тем сентиментальной барыней. В роли старой тетки Калитиных Марфы Тимофеевны Пестовой блистала Е. П. Корчагина-Александровская. В этой простоватой, маленькой старухе была удивительная притягательность и большая внутренняя сила. Ее мудрая, то ворчливо-ласковая, то задумчивая и тихая речь подчиняла людей. К. В. Скоробогатов показывал в Лемме музыканта с несостоявшейся карьерой, но талантливого, вдохновенного, глубоко чувствующего искусство. Актеру хотелось вложить в образ некоторые черты характера Бетховена. И внешне Лемм — Скоробогатов был похож на великого немецкого композитора. В сценический ансамбль спектакля прекрасно вписывались и Е. П. Студенцов (Паншин) и А. Н. Парамонова (Варвара Павловна).

Премьера состоялась в мае и вызвала в городе живой интерес. Через несколько дней, развернув номер «Ленинградской правды», Симонов увидел рецензию на спектакль известного критика и ученого-филолога Константина Державина. Он с удовлетворением прочел строки, в которых был тонко угадан его сценический замысел: «Симонов своим толкованием роли Лаврецкого смело и правильно порывает с традициями обломовщины и психологии «лишнего человека» в понимании тургеневского героя. Его Лаврецкий полон внутренней упорной жизни и упорной мысли. Это Лаврецкий в момент глубокого внутреннего кризиса, Лаврецкий сосредоточенный и пытливо вглядывающийся в лицо новой жизни, открывшейся перед ним в душе Лизы, Лаврецкий мучительно страдающий, Лаврецкий трагичный. В сценической биографии Симонова работа над образом Лаврецкого, бесспорно, займет одно из самых значительных мест».

Перевернув страницу газеты, Симонов проглядел заголовки международных политических новостей. Трагические события в Европе снова напоминали о себе. Там продолжалась война, сражались и гибли люди. Авиационные бомбардировки городов причиняли небывалые разрушения.

Продолжались ожесточенные бои между немцами

и англичанами за остров Крит. Беспощадные схватки происходили на море: после длительной «охоты» 26 мая англичане выследили и потопили с воздуха гордость германского флота линкор «Бисмарк». В морской дуэли взорвался и затонул английский линейный крейсер «Худ».

Пожар войны полыхал далеко от Родины. Страна продолжала жить мирной жизнью, но что-то начинало меняться в ее атмосфере. Симонов ощущал это. Из задумчивости его чаще всего выводили дети. У них шла своя хлопотливая жизнь, в которую они с удовольствием вовлекали отца. Нашалившись вволю, дочери просили Николая Константиновича почитать — он и сам очень любил читать им вслух. Когда Анна Григорьевна уводила девочек в спальню, Симонов, если позволяло время, шел к мольберту.

Рассеяться, встряхнуться помогал футбол. Симонов не принадлежал к числу болельщиков-фанатиков, но следил за игрой ленинградских команд. Он не упускал случая побывать на матчах, хотя это удавалось не часто. Ему нравилась атмосфера стадиона, он даже находил здесь сходство с театром, только зрители вели себя непринужденнее, более шумно. Азарт поединка команд с его неожиданностями, неясным исходом, вдохновенными импровизациями игроков захватывал актера.

После выпуска «Дворянского гнезда» Симонов выбрался на матч между ленинградским «Зенитом» и тбилисским «Динамо», вызвавший острый интерес любителей футбола. К стадиону у Тучкова моста двигался поток болельщиков. Разговоры велись о шансах команд, о причинах последних поражений «Зенита». В тот год ленинградские футболисты неудачно начали сезон и к встрече с тбилиссцами не имели еще ни одной победы. В толпе шел оживленный обмен новостями. С озабоченными лицами люди передавали друг другу сообщения о военных действиях в Европе. Много толков вызвало утреннее известие о том, что в США объявлено «неограниченное чрезвычайное положение».

Игра оказалась на редкость темпераментной и напряженной. Зрители аплодировали виртуозной обводке знаменитого форварда «Зенита» Пеки Дементьева, акробатическим прыжкам вратаря Леонида Иванова. Блеснули мастерством и гости. Симонов восхищенно следил за их стремительными контратаками, за кинжальными проходами Бориса Пайчадзе и Галиоза Джеджелавы. К фи-

нальному свистку счет был 2:2 — почетная, боевая ничья.

Симонов шел с матча домой, зябко кутаясь под порывами холодного балтийского ветра. Весна явно запаздывала, по ночам подмораживало, и лужи к утру покрывались корочкой льда. На углу Большого проспекта Симонов задержался у круглой афишной тумбы, стал читать объявления: в кинотеатрах демонстрировались недавно выпущенные картины «Суворов», «Степан Разин», «Богдан Хмельницкий». Продолжали идти фильмы, которые он уже видел раньше, — «Ошибка инженера Кочина», «Истребители». Нашел и своего «Петра» — тот не сходил с экрана.

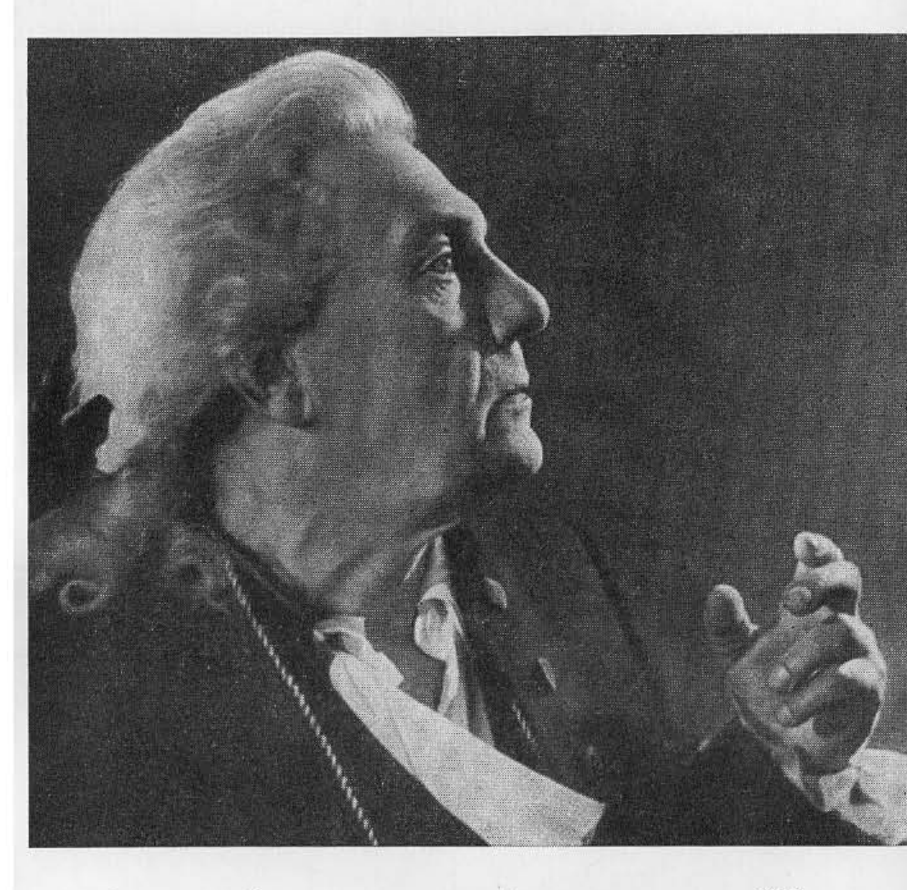
Патриотические, гражданские мотивы к этому времени сделались главным содержанием произведений искусства. Делая все, что возможно для сохранения мира, страна напряженно готовилась к войне. Призывы к бдительности, собранности становились все более настойчивыми.

...За кулисами театра в антракте очередного спектакля актеры делились друг с другом тревогой по поводу передовой статьи свежего номера «Ленинградской правды». В статье — она называлась «Выражение советского патриотизма» — сообщалось: «Международная обстановка накалена теперь как никогда. Мы не имеем права забывать об этом. Мы обязаны постоянно помнить о капиталистическом окружении и опасности, которую оно таит в себе. Понимать это — значит быть готовым к любым неожиданностям». Лишь три недели отделяли страну от вероломного нападения фашистов.

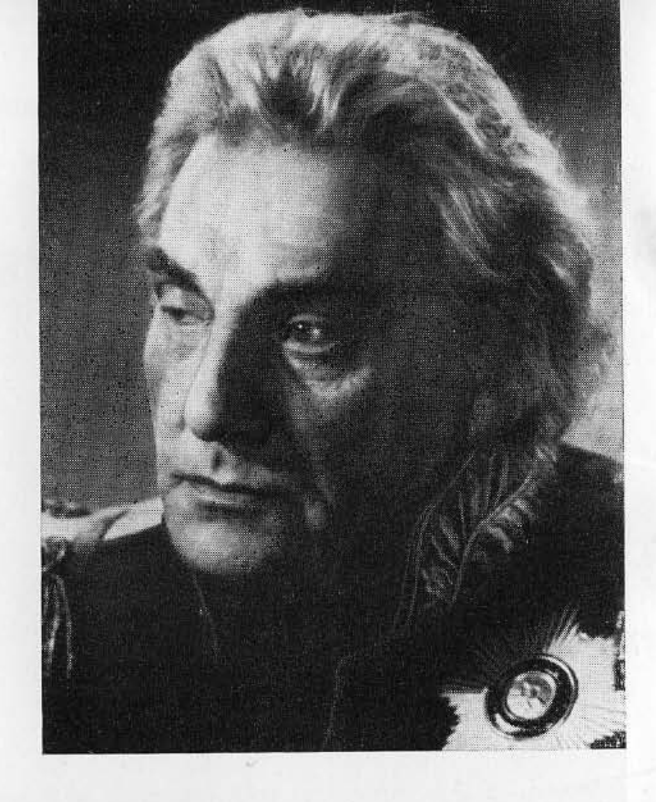
Утром 22 июня Симонов узнал о гитлеровском вторжении. Вечером ему предстояло играть: афиша извещала о «Дворянском гнезде».

Как всегда, он отправился на спектакль загодя. Актер шел в уличной толпе, замедляя шаги, всматриваясь в лица торопившихся людей. Все еще трудно было поверить в разразившуюся беду. Не давала покоя, мешала сосредоточиться мысль — как теперь играть? Как воспримут спектакль зрители?.. Поэзия дворянского быта, милые, прекраснодушные тургеневские герои и... трагедия войны, кровь, смерть. Совместимо ли это, не отойдут ли теперь Лаврецкий и Лиза, их переживания в прошлое, во вчерашний, мирный день?

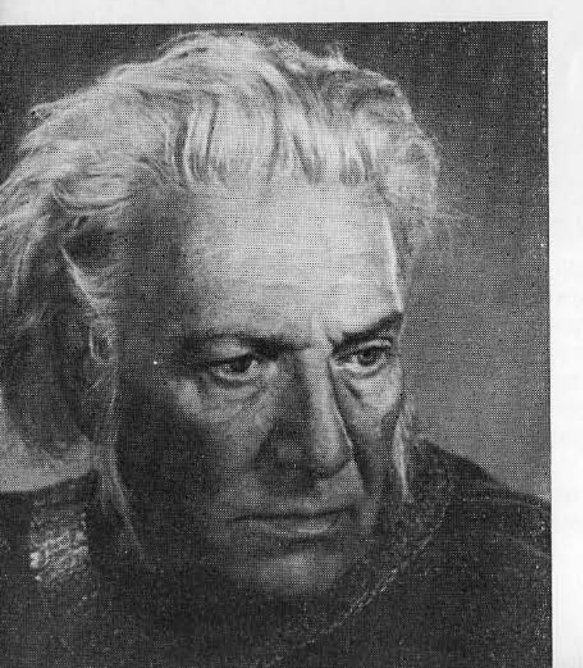
Зал был полон, но стояла в нем чуткая, напряженная тишина. После первых сцен Симонов вдруг по-новому



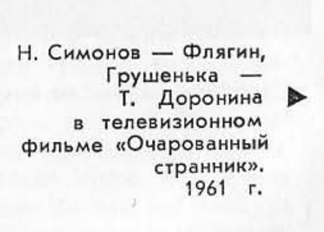
Н. Симонов — Сальери в спектакле «Маленькие трагедии». 1962 г.



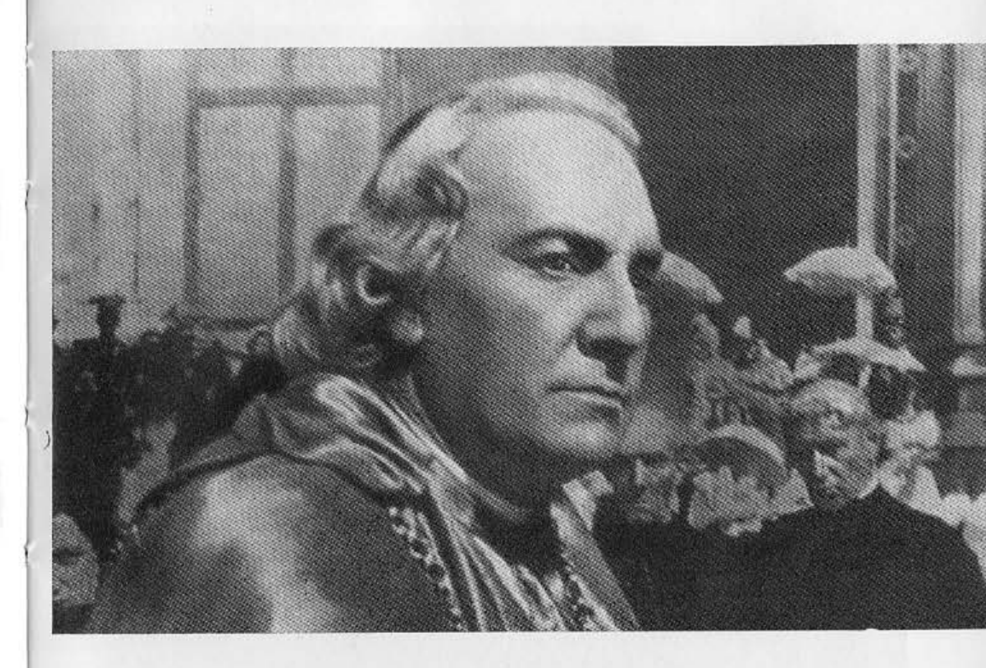
Н. Симонов — Кутузов. Кинопроба к фильму «Война и мир». 1961 г.



Н. Симонов — Король Лир. Кинопроба к фильму «Король Лир». 1960 г.



Н. Симонов — Флягин, Грушенька — Т. Доронина в телевизионном фильме «Очарованный странник». 1961 г.

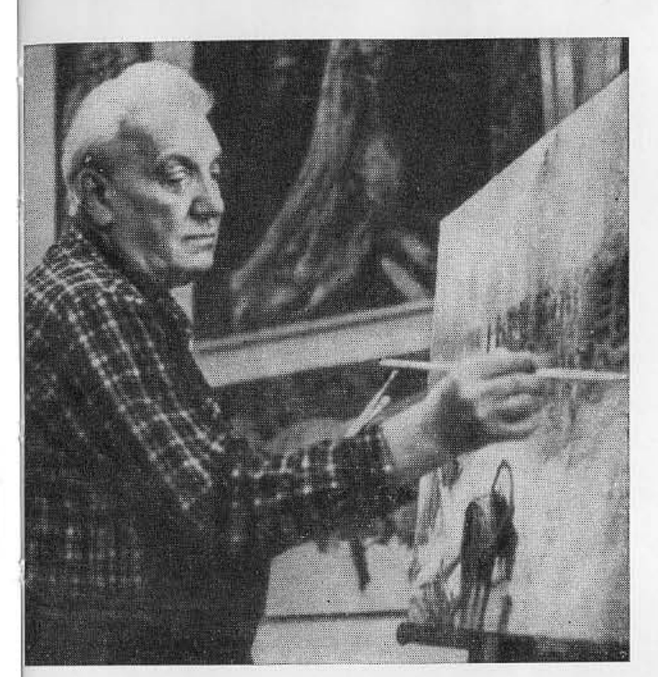


Н. Симонов — Монтанелли в фильме «Овод». 1955 г.

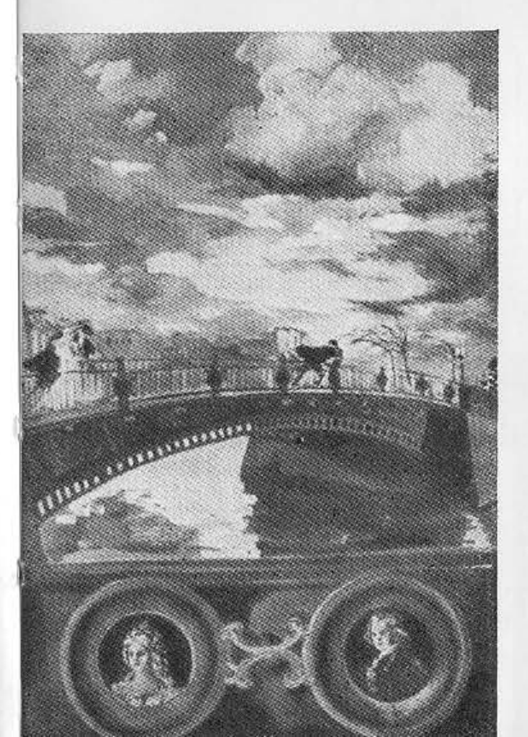


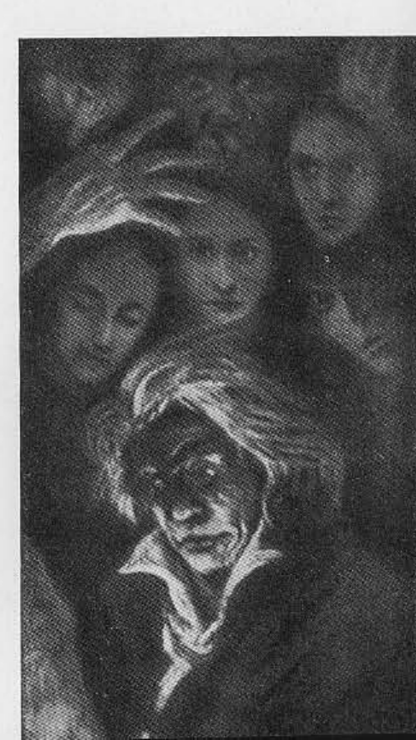
Н. Симонов с детьми, дома за мольбертом. 1950-е годы.

«Петербургская сюита» (фрагмент картины Н. Симонова).

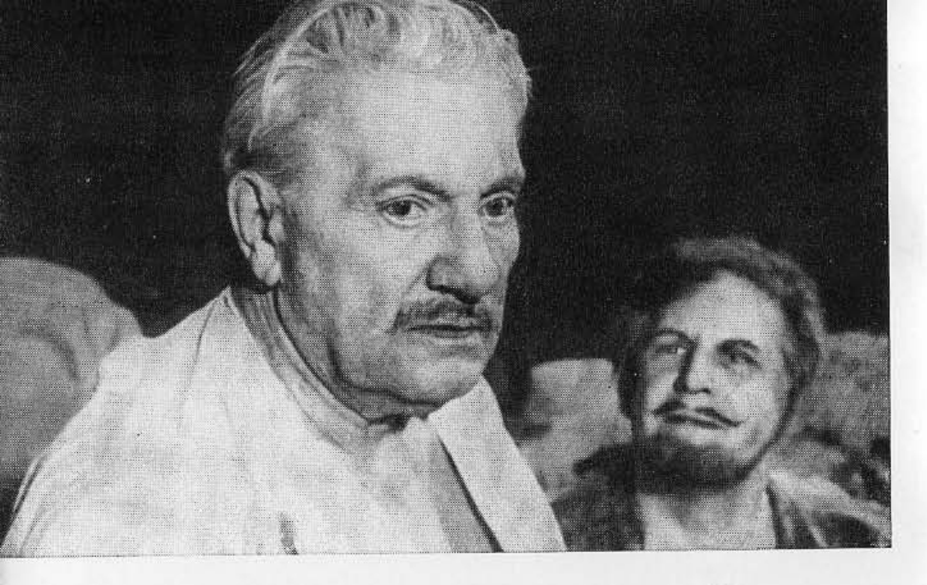


Н. К. Симонов у мольберта. 1960-е годы.



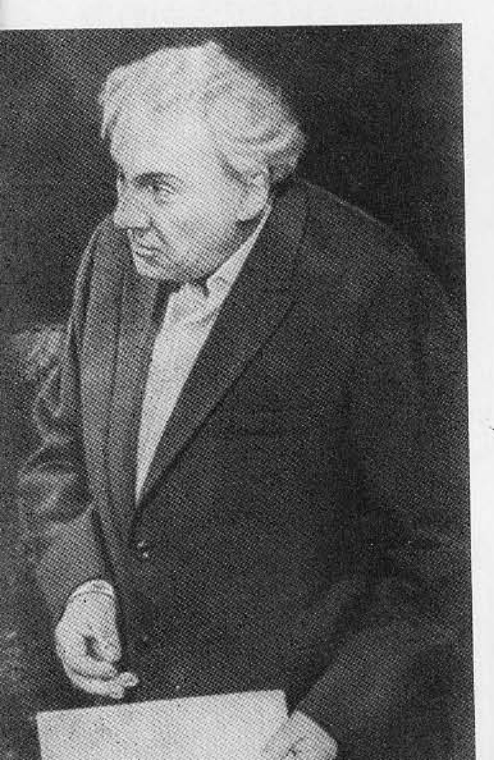


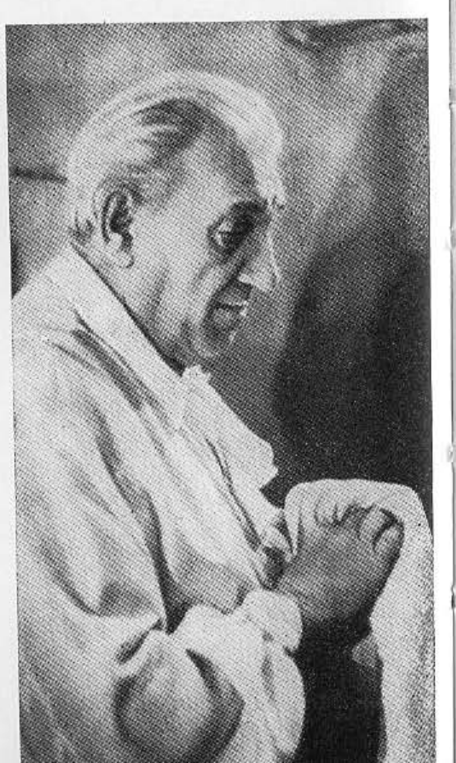
«Бетховен» (фрагмент картины Н. Симонова).



Н. Симонов — Сатин в спектакле «На дне». 1956 г.

Н. Симонов — Маттиас Клаузен в спектакле «Перед заходом солнца». 1963 г.





Празднование 70-летия артиста Н. Симонова в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. 1971 г.

◀ Н. К. Симонов в артистической комнате. После спектакля. 1960-е годы.

Николай Симонов.

Юрий Завадский.



Борис Щукин в роли Тартальи в спектакле «Принцесса Турандот» 1922 г.



Юрий Завадский в роли Калафа. 1922 г.

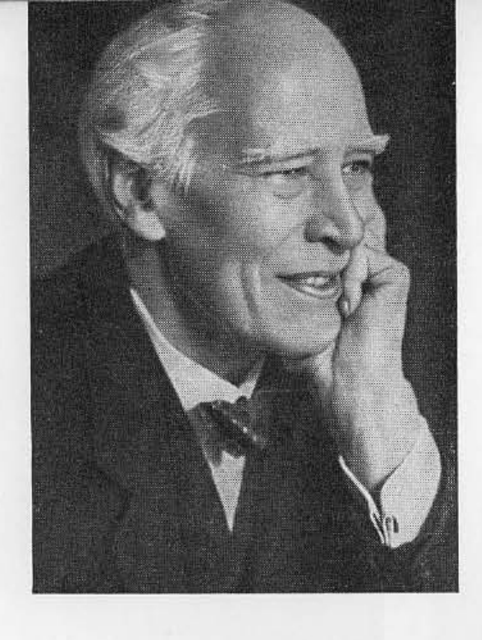


Ю. Завадский с матерью ◀Евгенией Иосифовной, сестрой Верой и П. А. Аренским.

Евгений Багратионович Вахтангов.



Ю. Завадский — Антоний в спектакле «Чудо святого Антония». 1921 г.



Константин Сергеевич Станиславский.

Ю. Завадский — Чацкий, В. Качалов — Репетилов в спектакле «Горе от ума». МХАТ. 1924—1925 гг.





Ю. Завадский — граф Альмавива, Н. Сластенина — Розина, О. Андровская — Сюзанна в спектакле «Безумный день, или Женитьба Фигаро». МХАТ. 1922 г.

Сцена из учебного спектакля «Мюзет». Студия под руководством Ю. Завадского. 1920-е годы.







Н. Мордвинов — Дик в спектакле «Ученик дьявола». 1933 г.

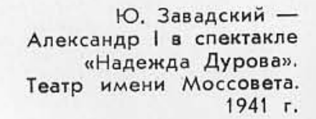
О. Абдулов — Лыняев в спектакле «Волки и овцы». 1934 г.

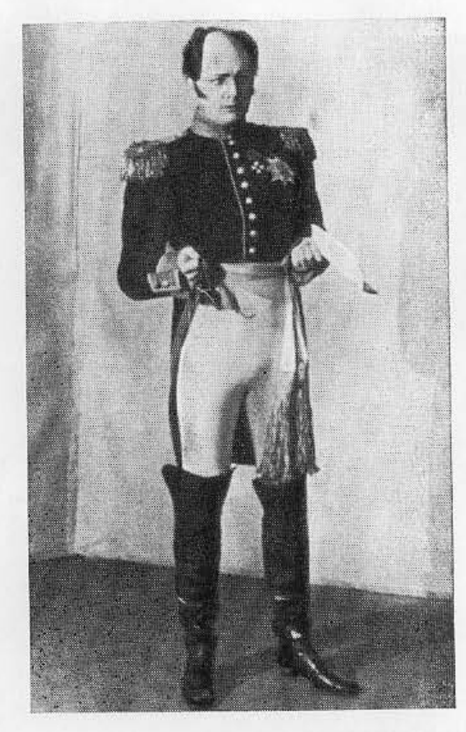




В. Марецкая — Бетти Дорланж в спектакле «Школа неплательщиков». Театр-студия под руководством Ю. Завадского. 1935 г.

Р. Плятт — Мурзавецкий в спектакле «Волки и овцы». 1934 г.





Ю. Завадский — Александр I в спектакле «Надежда Дурова». Театр имени Моссовета. 1941 г.

Сцена из спектакля «Трактирщица». Театр имени Моссовета. 1940 г.





В. Марецкая
и А. Афиногенов.



М. Астангов — Федор
Галанов в спектакле
«Нашествие».
1943 г.

ощутил эту пронизанную жадным зрительским вниманием тишину. Нет же — не может утратить интерес произведение, которое воспевает красоту и нравственную силу русской души! Сегодня, в час испытаний, оно, может быть, еще нужнее. Емким, глубоким смыслом осветился диалог Лаврецкого с западником Паншиным, высокомерно презирающим родину. Слова Лаврецкого в защиту национальной самостоятельности и культурной самобытности России вызвали аплодисменты зрителей.

Лаврецкого актер играл на протяжении всех военных лет. Строки одного из откликов на спектакль раскрывали значение классики, обретавшей в лихую годину новый пафос и силу примера: «Совершается старинная русская трагедия людей, которые рождены для общего дела и которым совестно употреблять свою энергию для личного счастья. Лиза и Лаврецкий гибнут, так как у них помысла нет бороться за личную свою судьбу, у них слишком скромный взгляд на самих себя, они слишком принадлежат жизни вообще для того, чтобы противопоставить ей свою частную жизнь. Отказ от грубых личных благ во имя еще едва ясного тургеневским героям общего дела — вот смысл всего этого спектакля... чрезвычайно трогательного для современных наших зрителей... война только усилила жизненность его поэтической морали, несмотря на всю историческую условность, в которую она заключена».

Сводки Совинформбюро сообщали об отступлении наших войск. Ленинград, меняясь на глазах, перестраивал свою жизнь. Все чаще слышались сигналы воздушной тревоги. На окнах появились крестообразные бумажные наклейки — защита от воздушной волны в случае бомбардировки. По вечерам дикторы радио, прерывая передачи, обращались к населению: «Граждане, затемните окна...»

Гитлеровские войска охватывали город кольцом, стремясь отрезать его от страны. 8 августа они прорвали нашу оборону на кингисеппском участке и у Шимска. 15 августа противник ворвался в Новгород, на следующий день овладел Кингисеппом. Фронт неумолимо приближался, 17 августа он проходил уже всего в пятидесяти километрах от Ленинграда.

Такой силы удара, таких бедствий и разорения, жертв и страданий, которые обрушились на страну, она не знала за всю свою историю. Война стала всенародной, отечественной и сразу была осознана как великая: речь

шла о спасении нашей земли, чести, свободы, независимости. В первые же часы нашествия по радио прозвучали слова, ставшие боевым лозунгом: «Наше дело правое. Враг будет разбит. Победа будет за нами». Но выполнение первого приказа войскам — «отбить разбойничье нападение и изгнать германские войска с территории нашей Родины» — затянулось на долгие кровопролитные четыре года.

Симонов с волнением и болью следил за событиями, отмечал перемены в людях, которые становились все молчаливее и собраннее; в облике города, который готовился к обороне. Однажды по пути на вечерний спектакль он увидел плакаты, только что наклеенные на стены домов. С них смотрели суровые глаза воинов и ополченцев с гранатами и винтовками в руках: «Грудью на защиту Ленинграда!», «Все на защиту города Ленина от фашистских варваров!»

Продолжали вывозить заводы и учреждения. В Смольном приняли решение об эвакуации Театра имени Пушкина. Многие актеры, особенно из ветеранов, уезжать отказались и остались в городе.

В среду, 20 августа, труппа александринцев прибыла на Московский вокзал. На перронах давка, суета. Лица людей сосредоточенно-серьезны, кто-то пытался подбодрить уезжавших шуткой. В глазах у многих стояли слезы и тревога — впереди пелена неизвестности, война стремительно наращивала счет смертям и разрушениям.

Грузились в теплушки — товарные вагоны с нарами, лишь для женщин с детьми и престарелых выделили один мягкий и два пассажирских вагона. Симоновы уезжали всей семьей. Театр отправлялся в Новосибирск. Состав с труппой александринцев был одним из последних эшелонов, которому удалось прорваться на восток, вскоре железнодорожную линию перерезали быстро продвигавшиеся гитлеровские войска.

В том же вагоне вместе с Симоновыми ехали Н. К. Черкасов, Л. С. Вивьен, Е. П. Корчагина-Александровская.

На подступах к Ленинграду над составами барражировали наши истребители. Однако это не всегда помогало. На станции Валя под Тихвином Симонов с ужасом смотрел на опрокинутые, искореженные, обгорелые вагоны, на груды обломков — то, что осталось от впереди шедшего эшелона. Поодаль, под брезентом, лежали тела погибших.

Поезд двигался медленно, подолгу простаивал на разъездах, пропуская встречные воинские составы.

Две недели, которые занял переезд, настроение оставалось мрачным и подавленным. Носились слухи, что в Новосибирске голод, что жить придется в бараках... На полустанках Симонов всматривался в лица едущих на фронт солдат. Тут же вспомнился «Петр», начало фильма — нарвская конфузия и первая реплика царя: «Думаешь, под Нарвой начало и конец? Войне — начало только!» И вот опять все началось с «конфузии». Что ж, не в первый раз... Русский запрягает медленно, но быстро ездит. Будет, конечно, и новая Полтава, не может не быть. Но когда?..

Неожиданно за несколько часов до прибытия в Новосибирск по вагонам передали просьбу руководства: одеться понаряднее и на перрон выйти без вещей. Труппу ожидал сердечный и торжественный прием. На вокзале прибывших встретили артисты театра «Красный факел» — цветы, теплые речи, музыка духового оркестра.

Ленинградцам предоставили сцену «Красного факела», труппа которого вскоре переехала в город Прокопьевск. Гостей расселили в лучших домах. Симоновы весь военный период прожили на Красном проспекте, в недавно построенном «стоквартирном» доме № 16, проект которого был отмечен призом на международном конкурсе.

24 сентября спектаклем «Суворов» Театр имени Пушкина уже открыл сезон. Начались суровые будни. Работа в театре, шефские спектакли, концерты, выступления в госпиталях, поездки по области. Актеры не щадили сил. Вместе с режиссером Б. П. Петровых Симонов взял шефство над новосибирской комсомольской самодеятельной студией, ядро которой позднее превратилось в студию при театре «Красный факел».

Симонов очень беспокоился за Анну Григорьевну — она ждала ребенка. 16 октября 1941 года у них родился сын, которого, как и отца, назвали Колей. Николай Константинович давно мечтал о сыне и был несказанно рад. Теперь семейных хлопот и тревог прибавилось.

По всей стране развернулся сбор денежных пожертвований на военные нужды. Актеры-пушкинцы не однажды отдавали личные сбережения в помощь фронту. Симонов был среди тех, кто сделал особенно значительный денежный вклад, как и Корчагина-Александровская, Юрьев, Черкасов, Скоробогатов, Вивьен. На их имя и

поступила в феврале 1943 года телеграмма из Москвы: «Прошу передать работникам Ленинградского государственного ордена Трудового Красного Знамени академического театра драмы имени Пушкина собравшим кроме ранее внесенных в фонд обороны 130 тысяч рублей еще 220 тысяч рублей на постройку авиаэскадрильи «За Родину» мой братский привет и благодарность Красной Армии. Желание работников театра будет исполнено. И. Сталин».

Вскоре в репертуар театра включили пьесу К. Финна «Петр Крымов», где Симонову поручили заглавную роль. То была одна из первых попыток показать на сцене людей труда военных лет. В центре пьесы — инженер Крымов, талантливый организатор и вожак, яростный в ненависти к лентяям и рутинерам, неукротимый в работе. Его столкновение с косным и равнодушным директором завода Киричеком отчасти сходно с конфликтом Огнева и Горлова во «Фронте» А. Е. Корнейчука.

Некоторый схематизм и пристрастие автора к мелодраматическим эффектам снижали художественный уровень пьесы. Но в ней Симонов почувствовал близкую себе тему. В Крымове актеру открылся человек долга, патриот, с обостренными гражданскими чувствами. Готовясь к выпуску спектакля, его участники посетили несколько эвакуированных предприятий, где провели читки пьесы. Симонову эти встречи дали очень много. Стало очевидно, каким нужным может стать воодушевляющий пример людей типа Крымова. Многим актерам запомнилась беседа после читки в красном уголке одного из оборонных заводов. Кто-то из рабочих заметил с горечью: «Будь у нас на месте начальника цеха Крымов — цех столько времени не монтировали бы». Тотчас кто-то перебил его негодующе: «А кто тебе самому мешает стать Крымовым?»

Пьесу репетировали летом 1942 года во время гастрольной поездки труппы по реке Оби. Показывали спектакли рыбакам и колхозникам Нарымского края. «Плавучий театр по пути от Новосибирска до Каргосока сделал 13 рабочих остановок. Артисты работали без выходных. Утром — репетиции новых постановок, вечером — два-три концерта», — отчитывался о поездке Л. С. Вивьен.

16 октября 1942 года Симонов первый раз вышел в роли начальника кузнечного цеха Петра Крымова перед новосибирскими зрителями. Его игрой прежде всего и

определился успех премьеры. На сцене жил, боролся, негодовал и радовался человек требовательный, напористый и темпераментный. В его мужестве ощущалось стремление всего себя отдать ради дела, ради Отечества, над которым нависла смертельная угроза. Симоновский Крымов принадлежал к тем людям, кто на фронте бы отстреливался до конца, не оставляя последнего патрона для себя, кто бился бы до последнего вздоха. В его сознании и не существовало разницы между фронтом и тылом — в лихую годину нашествия фронт был всюду. Гневно звенел голос Крымова — Симонова, яростно обрушивался он на нерадивых: «Почему вы украли у народа десять дней? На кого вы надеялись? На других? Кто обязан за вас воевать? Кто обязан за вас умирать? Почему вы не участвовали в войне десять дней?» Крымов — единственная новая роль, которую Симонов сыграл в годы войны. Актер продолжал также выступать в старых постановках — в «Дворянском гнезде», во «Фландрии», в которой играл графа де Ризоора. Но новых ролей ему не поручали.

Было ли отношение руководства театра к артисту (тогда директором был Н. Т. Канин) всегда объективным? За годы войны пушкинцы выпустили полтора десятка премьер. Но Симонов не выступал даже в тех спектаклях, где главные роли, казалось бы, предназначались для него — например, в «Отелло» Шекспира.

Малая занятость в репертуаре побудила артиста к более частым концертным поездкам. В военную пору он побывал с творческими вечерами у зрителей Казани, Тюмени, Красноярска, городов Средней Азии. Много душевных сил он отдавал живописи, поверяя ей свои сокровенные переживания. На его полотнах появились военные мотивы — раненые, убитые солдаты, обожженная огнем земля, суровые пейзажи. Картины запечатлели страдания, печаль, голод и смерть.

День Победы, 9 мая 1945 года, Симонов встретил в Новосибирске. Напряженность взаимоотношений оказалась таковой, что театр вернулся в Ленинград без него, открыв первый по возвращении сезон еще 8 сентября 1944 года.

Вскоре стали приходить весточки от друзей. Старейшая актриса театра Екатерина Павловна Корчагина-Александровская и ее дочь Екатерина Владимировна (тоже актриса) писали: «Дорогие Нюра и Коля! Примите от забытых Вами Корчагиных наш сердечный привет.

Как Ваша жизнь, как работа? Долго ли Вы там еще будете болтаться? Откровенно скажу — не хватает Вас здесь очень... Крепко всех целуем и ждем весточки. Ваша семья Корчагиных».

Труппу беспокоило затягивавшееся возвращение Симонова. Интересы театра не могли не страдать от его отсутствия. «Дорогие! Когда же Вы приедете сюда? — писал из Ленинграда давний товарищ актер Георгий Соловьев. — Мое убеждение — для театра нашего Вы просто необходимы. Коленька, сейчас для тебя есть чудесная роль (в не очень хорошей литературно) пьесе «Великий государь» — Иоанн Грозный, которого должен был играть Скоробогатов и теперь играет Черкасов. Но это — ты, это твоя роль с блеском. И вообще с осени жизнь будет несравненно лучше, и Вы должны быть здесь».

Симонов колебался. Его снова приглашали в Москву, в Малый театр. В Новосибирске актеру предлагали возглавить театр «Красный факел».

Николай Константинович от этих предложений отказался. Но возвращение продолжал откладывать — его смущала неопределенность будущего бытового устройства. Если переезжать в Москву, то где жить? В гостинице? Но сколько же можно просуществовать в номерах с его многочисленными домочадцами. За годы войны их число заметно увеличилось: у отзывчивых Симоновых нашли кров и приют мачеха Анны Григорьевны Мария Константиновна с сестрой Зинаидой Константиновной. Тогда же в семью Симоновых вошла в качестве няни и быстро стала своей Мария Александровна Черепанова. Чтобы разместить восемь человек, нужно просторное жилище. К тому же их ленинградскую квартиру заселили еще в декабре 1943 года. Было известно, что переселенные из разбомбленных домов получали полное право на новозанятую площадь. Перспективы на жилье в Ленинграде оставались неясными.

Сезон проходил в концертных поездках по городам Сибири, от Омска до Читы. Не раз выступал актер с творческими вечерами в самом Новосибирске.

Но сердце Симонова безраздельно принадлежало родному городу. Письма друзей продолжали бередить память, усиливали тоску. Там ждали его зрители, те, кто пережил блокаду или вернулся из эвакуации, они хранили любовь к его творчеству. В ролях, которые прежде

играл Симонов, теперь выступали новые актеры. Зрители недвусмысленно выражали свои чувства. Настроения ленинградцев выразили строки письма Симонову от актрисы Е. Т. Жихаревой (23 декабря 1944 г.): «Прошло «Дворянское гнездо». Публика была разочарована, все вспоминали Симонова. В Ленинграде Вас очень ждут. Николай Константинович, я думаю, что Вам пора возвращаться. Здесь хорошо чувствуется большая забота о Ленинграде и большое внимание к нему. Город быстро восстанавливается и опять становится прекрасным... Рашевская отстранена от главной режиссуры. Приезжал из Москвы Калашников, назначенный обследовать наш театр. Было большое заседание. Им высказали всю правду о всех беспорядках и безалаберности директора... Вся театральная публика вспоминает Симонова и требует его возвращения. Приезжайте, дорогие товарищи. Мы все Вас очень любим... Ждем Вас с нетерпением, скорее приезжайте». Ленинградцы не мыслили Пушкинского театра без Симонова...

И вот наконец назначен день отъезда. Симоновым выделили отдельный вагон-теплушку. Догорали последние дни жаркого сибирского лета. Ехали с раскрытыми створками дверей — в их проемах проплывали барабинские степи, тайга, глухие разъезды и именитые города. Особенно разнообразными и красивыми оказались гористые пейзажи Урала. На одной из станций, после того как поезд пересек границу, отделяющую Европу от Азии, узнали радостную весть — победоносно завершилась война с Японией.

Вскоре в Ленинграде Симоновым дали квартиру на Гагаринской улице (теперь улица Фурманова), в третьем этаже старого дома под номером 11. Квартира оказалась просторной, теплой, удобной — толстые стены, большие круглые печи, высокие потолки. Место тихое, вдали от шумных магистралей. Дом был угловой и другой стороной выходил на Косой переулок. Здесь сохранился уголок старого Петербурга. Рядом Моховая, улицы Чайковского, Петра Лаврова с их особняками, ранее принадлежавшими петербургской знати. Рукой подать до Летнего сада, до набережной Невы... Симонов быстро привык к новому месту и полюбил его.

Расстояние до театра невелико. На спектакли актер часто ходил пешком (лишь в последние годы ему подавали машину или вызывали такси). С Гагаринской он обычно сворачивал на Соляной переулок. Далее путь ле-

жал вдоль Фонтанки. По Пантелеймоновскому мосту Симонов переходил на другую сторону реки и шел кленовой аллеей, протянувшейся рядом с Инженерным замком. У Растреллиева памятника Петру Великому он обычно замедлял шаг. «Прадеду — правнук» — отчеканено на постаменте, памятник создавался по заказу Павла I. Петр изображен в виде римского императора — в горностаевой мантии с жезлом и тяжелым мечом. На барельефах постамента — картины победоносных сражений Северной войны... Снова Петр на его пути. Монумент навевал воспоминания о роли, которая особенно дорога артисту. Он шагал дальше, пересекал Манежную площадь и мимо Дома радио по Малой Садовой выходил к Невскому.

Симоновы вернулись в город уже после начала очередного сезона, открывшегося 8 сентября 1945 года. Репертуарные планы театра формировались трудно, в столкновении мнений, в борьбе притязаний, надежд. Николай Константинович снова мечтал сыграть Отелло. Он тогда признавался: «Во всем мировом репертуаре нет другой роли, в которой актер так разносторонне мог бы раскрыть себя». «Отелло» был поставлен на пушкинской сцене режиссером Г. М. Козинцевым в Новосибирске в 1944 году. Он продолжал сохраняться в репертуаре. Но возможность выступить в этой роли (ее играл Ю. М. Юрьев) Симонову не предоставили.

В первом послевоенном сезоне из классики было решено ставить «Школу злословия» Шеридана, «Дядю Ваню», «Варвары». Роль Астрова в «Дяде Ване» А. П. Чехова режиссеры Л. С. Вивьен и Б. П. Петровых предложили Николаю Константиновичу. Артист изголодался по работе и репетировал с огромным наслаждением. Он чувствовал, как в нем прибывали, вызывая душевный подъем, разбуженные Чеховым новые силы. «Образ Астрова сложен, но разве это не самая интересная и увлекательная роль из тех, что пришлось играть в последнее время», — радовался актер. Астров! Талант, умница, бескорыстный радетель природы, которой грозит «вырождение». Это он, провинциальный врач, вечный труженик, произносит знаменитые чеховские слова: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Пафос оптимизма в исполнении артиста был так велик, что это отчасти стушевало сложность характера Астрова, укрупнив и выделив его бодрую энергию, светлую веру в ненапрасность своих усилий. Чеховеды роптали, они считали, что Астров чересчур активен и романтизирован.

Симоновский герой становился иногда озорным и ребячливым. Во втором акте под гитарные переборы Телегина он начинал даже приплясывать — тихо, грациозно, на одних носках, но приплясывать! Его Астров — порывистый, увлекающийся, азартный — оказался не столько чеховским, сколько симоновским. «В его мечтательности есть что-то юношеское», — с удивлением отметила критика. Актер, разумеется, не намеревался лишать переживания Астрова драматической глубины. Огромная боль сквозила в его монологе из третьего действия, когда, стоя у карты уездных лесов, Астров говорил о косности, невежестве, полном отсутствии самосознания у людей, которые разрушают все, не думая о завтрашнем дне, не создавая ничего взамен.

...Коллектив Пушкинского театра напряженно искал произведений о современности. Трагедия войны продолжала заполнять сознание миллионов людей, возникала иная, более глубокая, мера постижения великих событий.

У Симонова не ослабевал интерес к современным характерам. Он брал в руки появлявшиеся произведения, но по прочтении каждый раз с разочарованием откладывал их. А как нужна была бы сейчас пьеса о войне — серьезная, глубокая, принципиальная! Как ждут ее зрители! В артисте жила вера в то, что такая пьеса обязательно должна появиться.

Но драматургия отставала от запросов жизни. Все чаще раздавались упреки по ее адресу. Эта тема заняла видное место на межобластной театральной конференции в Ленинграде (1—4 декабря 1945 г.), где с докладами выступили Б. М. Сушкевич, Н. П. Акимов, Л. С. Вивьен и другие театральные деятели. Отчетливо прозвучала мысль об отставании драматургии от требований сцены и запросов зрителей в речи Ю. М. Юрьева: «Комнатная», чрезмерно камерная, «бытовая» пьеса из будничной жизни заполонила сцены нашего театра».

Весной и летом 1946 года в печати развернулось широкое обсуждение вопросов драматургии. Указывали на то, что ее низкий уровень тормозит развитие режиссуры. Вспоминали: Станиславский лишь в современном ему репертуаре (Чехов, Горький) мог найти опору своим новаторским поискам.

26 августа 1946 года было принято постановление ЦК партии «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». В нем отмечалась неудовлетворительная работа драматургов, критиковались пьесы, в которых надуманно и фальшиво изображались события и характеры современной жизни.

Однако вопреки чаяниям разрыв между требованиями к искусству и его действительным уровнем, между призывами и практикой драматургии сохранялся. Число спектаклей, поднимавшихся до уровня серьезных художественных открытий, было невелико.

...Репертуарным поискам и ожиданиям Театра драмы имени Пушкина в известной мере ответила «военная драма» Бориса Чирскова «Победители» — о Сталинградском сражении. Спектакль готовили к годовщине Октября и показали зрителям 7 ноября 1946 года.

В центре военно-героической эпопеи оказался генерал Муравьев. Его играл Симонов. Прототипом образа был легендарный герой сталинградской обороны генерал-лейтенант Чуйков. Готовясь к спектаклю, Симонов встретился с ним, на память осталась фотография, где два генерала, улыбаясь, сидят рядом — Чуйков и Симонов в роли Муравьева. Действие «Победителей» развивалось в борьбе характеров военачальников разного типа. Сменив генерала Виноградова на посту командующего фронтом, Муравьев предлагал свой план обороны — с учетом реальной расстановки сил и психологии противника. Постановщик спектакля В. П. Кожич усиливал эпические краски, уделив внимание и батальному фону, и солдатской среде. Режиссер видел действующих лиц людьми высокого мужества, натурами нравственно цельными, стойкими. Он стремился романтизировать события пьесы, очищая их от всего частного, случайного, буднично-мелкого.

На Муравьеве — Симонове лежал отпечаток личности самого актера, стремившегося подняться от житейски-бытовой реальности к правде духовной, просветленной романтическим идеалом... Широкими шагами выходил на сцену рослый, статный генерал с мужественным лицом. Плащ-накидка на его плечах свободно развевалась при движениях, придавая богатырской фигуре своеобразную полетность. В его коротких распоряжениях, в интонациях речи сразу чувствовалась решительность, воля, уверенность опытного стратега, привыкшего и умеющего командовать войсками.

Спектакль «Победители» охотно посещался зрителями, привлекало участие Симонова, который давно не появлялся в современном репертуаре.

В 1948—1949 годах Николай Константинович сыграл роль генерал-лейтенанта В. И. Чуйкова в двухсерийном фильме «Сталинградская битва». Хотя актер и был удостоен за эту роль Сталинской премии, но крупным художественным достижением ее не назовешь. События в картине стилизованы в ложно-монументальном, парадно-декоративном стиле. Здесь господствовала заданность, схема, иллюстративность. Такова была «нормативная» поэтика военно-героического фильма тех лет. Актер был удручен сценарием и сознавал, что трудно надеяться на творческий успех. Ставил «Сталинградскую битву» В. М. Петров. Но прежнего режиссера, с таким подъемом и выразительностью создавшего «Петра I», в новом фильме было не узнать.

6 марта 1950 года Указом Президиума Верховного Совета СССР Симонову присваивалось звание народного артиста СССР — «за выдающиеся заслуги в развитии советского киноискусства». Конечно, это звание было еще одной наградой и за его Петра, и, конечно же, за его сценическую деятельность.

...В театре тем временем близилась новая премьера. Симонов репетировал роль, с которой впервые встретился более тридцати лет назад, в юности, — Федя Протасов в «Живом трупе». Спектакль ставил Владимир Платонович Кожич.

Ученик известного советского режиссера А. Д. Попова, Кожич перед войной возглавлял Ленинградский театр имени Ленинского комсомола. К пушкинцам он пришел в 1941 году и вскоре завоевал в труппе прочный авторитет. Первая творческая встреча Симонова и Кожича состоялась в работе над «Победителями». Николай Константинович сразу почувствовал в режиссере родственную себе душу. И Кожич высоко ценил дарование артиста, о котором однажды сказал: «Ему нужно играть не роли, а целые эпохи».

Владимир Платонович был чрезвычайно взыскательным художником. Но, делая замечания исполнителям, никогда не раздражался. Деликатный, внимательный, он любил актеров, уважал их труд, поддерживал инициативных и настойчивых в творческих поисках. Он не терпел празднословия. На репетициях требовал абсолютной собранности. «Не торопитесь, медленнее», — часто по-

вторял он, особенно на первых этапах работы. Иногда долго и увлеченно репетировал, в итоге расставлял все на свои места, сцена обретала законченность. Но, явившись на другой день, признавался, что не спал ночь, все думал об этой сцене и убедился в том, что все надо решительно изменить. И вновь прорабатывались знакомые куски. Актеры не раздражались — репетировать с Кожичем было наслаждением. Режиссер не отступался от своих решений, но добивался цели не приказами, не принуждением, а тем, что умел увлечь актера работой над ролью.

Подбирая исполнителей в своих спектаклях, Кожич безошибочно угадывал в том или ином актере человека, «рожденного» для того, чтобы сыграть известную роль в согласии с автором и в то же время совсем свежо, неожиданно. Режиссер увидел в Симонове Федю Протасова. Художник светлый, свободный, темпераментный, устремленный к раскрытию деятельных мыслей и чувств, Кожич хотел поставить в центр спектакля не доброго и мягкого до безвольности интеллигента, как это зачастую делалось в предшествующих сценических трактовках пьесы, а человека хотя и безусловно доброго, но при этом еще и крупную личность. Здесь именно Симонов мог стать идеальным союзником.

Кожич так и заявил ему на репетициях: «Вам не надо играть Протасова. Вы сами Протасов». Действительно, весь духовный склад Симонова был именно таков, что позволял ему без особых усилий, совершенно естественно выделить в своем герое прежде всего щедрую отзывчивость, бесконечную широту души, беззаветность сердца и совести.

Спектакль соединил социально-обличительную и нравственно-психологическую линии пьесы, сохранив ее национальную самобытность.

В актерской судьбе Николая Константиновича было несколько таких счастливых встреч, которые не стесняли размаха его души, не ставили границ богатырскому дарованию, но, напротив, позволяли ему выплеснуться наиболее широко и щедро. Протасов стал одной из таких ролей. Образ, созданный актером, явился подлинным шедевром.

9 апреля 1950 года Симонов впервые вышел перед зрителями Пушкинского театра в роли Федора Протасова в спектакле «Живой труп».

В «Живом трупе» могучая и не просто высокая, а какая-то возвышенная фигура Протасова — Симонова всякий раз «выламывалась» из окружающей обстановки, подчеркнуто камерной по замыслу Кожича и, как отмечено у Толстого, подчеркнуто случайной, ненадежной, бездомной — будь то комнаты у цыган, или гостиничные номера, или трактир, или коридор в здании суда. А в обстановке хоть и надежной, но еще более камерной — в чистых и холодных комнатах собственного дома — этого человека и вовсе невозможно было себе представить. О нем в этом доме говорили, тянулись к нему, понимая его незаурядность, или бессильно ненавидели, или пытались забыть, но он так ни разу и не переступал его порога.

Не хотел или не мог. Почему? Сам симоновский Протасов с его беспощадностью к себе и пафосом горячей защиты двух людей, ради которых он совершал жертву мнимого, а затем подлинного самоубийства, упоминал о внутренних причинах своего ухода из дома очень туманно и вскользь. И причины эти казались в его изложении мизерными, чуть ли не эфемерными. «Какая-то тень лежала на нашей жизни», — говорил он князю Сергею Дмитриевичу Абрезкову. А художнику Петушкову делал совсем уж странное признание: «Моя жена идеальная женщина была. Она и теперь жива. Но что тебе сказать? Не было изюминки — знаешь, в квасе изюминка, — не было игры в нашей жизни». И дальше, после очередного жестокого самообличения, после глубокой мысли о том, что мы любим людей за добро, которое им сделали, и не любим за зло, которое причинили, Федя — Симонов опять мимоходом замечал: «Она как будто любила меня». — «Отчего вы говорите «как будто»?» — спрашивал Петушков. Следовал ответ: «А оттого говорю, что никогда не было в ней того, чтобы она в душу мне влезла, как Маша». Спохватившись, Федя — Симонов добавлял: «Ну да не про то». И разговор шел дальше.

Однако все эти проговаривания в исполнении Симонова оказались очень важны для понимания сути конфликта. Была какая-то тень, не было изюминки...

Казалось бы, что за безделицы? Но в них был скрыт тот факт, что в любви не было цельности, не было безоглядного порыва во спасение человеческой души, которая жила и мучилась рядом и по безмерности своей нуждалась в ответной безмерности.

В спектакле основные действующие лица — партнеры Симонова — вопреки сложившейся сценической традиции

вовсе не противопоставлялись друг другу, а скорее сопоставлялись, сравнивались. «Каренин — не враг, и Лиза — не ограниченная мещанка», — полемически утверждал Кожич. А. А. Дубенский и Н. С. Рашевская играли эти роли не упрощенно-разоблачительно — напротив, они стремились максимально выявить всю меру благородства, нравственных исканий, всю меру любви своих героев.

Но секрет непреодолимой разницы между ними и Федей Протасовым в исполнении Симонова состоял именно в том, что они во всем этом — в требовательности к себе, любви, самоотдаче — имели меру, хорошо знали ее, а Федя этой меры не имел и не знал и по цельности и чистоте своей не подозревал даже, что можно бы и знать, и остановиться вовремя, соотнести свое поведение с привычными общественными мерками — и таким образом спастись.

Секрет был в разнице духовных запросов, в степени честности перед собой и жизнью. И главное — в степени обращенности к другому человеку, открытости ему. Вот этой полноты, видимо, как раз и не хватало Феде — Симонову в его семейной жизни. Оттого-то и не было в ней изюминки и была тень. Оттого-то на уговоры Виктора ехать назад, домой, Протасов отвечал: «А завтра что? Все буду я — я, она — она». И, отвернувшись, просил Машу спеть. В этой цыганке он нашел ту беззаветную и бескорыстную любовь, которая возвышала душу, дарила чистый восторг и просветление.

С каким поразительным выражением лица слушал Протасов — Симонов ее песни! Точнее было бы сказать не «выражением лица», а «выражением души», ибо в чертах его, казалось, уже не оставалось ничего физического — в них абсолютно проступал внутренний лик, лик прекрасной души, слившейся с душою песни. Исчезало все вокруг — угарная атмосфера пьяной гульбы, густой, тяжеловато-пряный настой «цыганщины» с ее разгульной стихийностью и пронзительной страстностью. Все исчезало! Царил лишь этот лик, на котором бесконечные мука и радость сменяли друг друга и который был весь устремлен в какую-то неведомую даль, откуда, казалось, он возник и где была его подлинная духовная родина. Может быть, наиболее близкий образ ее был передан самим Федей — Симоновым в словах, которые он произносил после очередной песни: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля».

Да, пожалуй, так: симоновский герой не принадлежал ни одной из форм современной ему жизни — он был в ней инородным телом, оттого-то она так энергично выталкивала его.

Невидимый образец родственной ему среды существовал в каком-то далеком «золотом веке» («десятом веке», по выражению Феди), когда существовал неограниченный простор для вольного и высокого полета души, и ничто еще не способно было угрожать этой высоте и воле. Потому теперешнюю мелкую жизнь так хотелось не видеть, забыть. И он шел к цыганам, а потом просил Машу спеть.

...Маша пела. Напряженно вскинув бровь, опершись на руку склоненной головой, Симонов — Протасов самозабвенно слушал ее. И вот другая его рука, ожив, почти бессознательно тянулась к ней, родной душе, принесшей ему весть из той дали, которой принадлежали они оба. И в самом финале, выстрелив себе в сердце, он опять, пытаясь подняться, из последних сил протягивал к ней руку, мягко говорил: «Маша, опоздала».

Тема человеческой совести была предельно обнажена в симоновском исполнении. В разговоре Феди с князем актер показывал, сколь ужасны для его героя унизительные, фальшивые условия развода, на которые, правда, скрепя сердце, все-таки соглашались пойти те, чью чистоту и нравственность он всячески превозносил. Когда была задета эта больная тема, Симонов — Протасов взволнованно вскакивал с места, потом снова садился и с жаром выкрикивал: «Я не стараюсь сделаться лучше. Я негодяй. Но есть вещи, которые я не могу спокойно делать. Не могу спокойно лгать!» Здесь проявлялось все подлинное духовное благородство Феди. Но очень важно при этом, что оно совершенно не осознавалось им. Герой в исполнении Симонова был чрезвычайно прост, лишен всякой позы. Иначе быть и не могло, потому что, по верному замечанию критика Н. Я. Берковского, «Симонов — русский трагик, следовательно, он натурален и прост даже в возвышенном. Русский трагический стиль требовал, чтобы не торговали возвышенным, не делали из него главного блюда на театральном пиру».

Выделив в роли Феди Протасова черты наиболее близкие себе, Симонов показал лучшее из того, что было в толстовском герое. Можно бы даже сказать, что он, совсем не исказив, в известной мере укрупнил этот образ, сделал его как бы могучее, крепче, трагичнее, щедро

прибавив ему своего внутреннего богатства, своих душевных сил.

Успех спектакля был огромен. Принимая поздравления, Симонов счастливо улыбался. Радостью светились глаза — он сам чувствовал, что роль удалась. Он полюбил Протасова и на спектаклях в самом деле как бы сливался с ним, не отделял от себя. Каждое выступление в «Живом трупе» для Николая Константиновича становилось праздником — он испытывал то мучительно-сладостное чувство торжества, которое всегда сопутствует творческим откровениям художника.

Ленинградский «Живой труп» появился в пору, когда противоречия театральной практики были велики — продолжали множиться серые, вялые, уныло-однообразные спектакли, но уже начинали намечаться и пути преодоления. Несмотря на трудности, живая сценическая традиция пробивала себе дорогу. Она опиралась тогда по преимуществу на русскую классическую драматургию. И именно «Живой труп» с Симоновым в главной роли открыл череду выдающихся спектаклей начала пятидесятых годов, появившихся следом, — «Плоды просвещения» во МХАТе (1951), «Васса Железнова» в Малом театре (1952), «Тени» в Ленинградском Новом театре в постановке Н. П. Акимова (1952), знаменитая «Гроза» режиссера Н. П. Охлопкова в Московском театре драмы имени Маяковского (1953).

...Через две недели после премьеры «Живого трупа» вечером в гримуборную к Симонову зашел режиссер театра Александр Александрович Музиль. Он загадочно улыбнулся: «Николай Константинович, есть новая пьеса...» С этими словами Музиль распахнул папку, которую держал в руках, и вынул кипу страниц. Симонов взглянул на титульный лист. На нем стояло: «И. Шток. Победители ночи». «Опять победители...» Актер вдруг озорно рассмеялся и, взяв пьесу, положил ее перед собой, стал листать. «Шток написал о русском изобретателе — электротехнике Яблочкове. Почитайте, мне кажется, Яблочков — ваша роль», — сказал Музиль. «Победители ночи» находились в ряду произведений, которые отражали борьбу с космополитическими тенденциями в культуре и науке, воздавали дань памяти выдающимся национальным героям, просветителям, самородкам.

Начав читать, Симонов быстро сник. Опять схематические характеры, трафаретные положения, вялый язык — пьеса была далека от совершенства.

Упрощенный, с лобовыми социологизаторскими мотивировками конфликт, иллюстративность... — можно ли продраться сквозь них к живой правде? — размышлял актер. Он колебался, но все же решил попробовать. В Яблочкове его привлек тип личности, к которой он всегда тяготел и стремился, — патриота, гражданина, бескорыстно отдающего свое дарование и силы людям.

Симонов сыграл эту роль. В меру возможного он оживил ее, показал изобретателя натурой духовно богатой, сильной, увлекающейся. Бескорыстная влюбленность в науку стала стержнем характера сценического героя. И одновременно сильно передавалась его негаснувшая боль за Родину, в которой онемеченная государственная власть была так равнодушна к национальной славе, с небрежностью отдавая открытия и труд своих ученых в хищные руки иноземных дельцов и проходимцев.

Влюбленность в людей, доверчивое, открытое сердце сразу ощущались в Яблочкове — Симонове. Он был прост и скромен, даже застенчив в отношениях с друзьями. Гневен и вспыльчив в острых диалогах с недалекими промышленниками, отказавшими в поддержке, с хищными иностранными коммерсантами — отстаивал свою правоту. Симоновский герой привлекал своей готовностью пойти на любые личные жертвы во имя того, чтобы «русский свет», как стали называть его изобретение во всем мире, стал прежде всего светом для России.

После Яблочкова Симонова длительное время не занимали в новых пьесах. На протяжении четырех с половиной лет актер не появился ни в одной новой театральной роли...

Были два приглашения в кино. В 1952 году сняли на пленку спектакль «Живой труп». Для потомства сохранили тем самым одно из замечательных произведений русской сцены. Перенесенный на экран спектакль почти не потерял силы воздействия — и сегодня, когда смотришь эту ленту, симоновская игра продолжает потрясать и волнует до слез.

В 1954 году Симонов снялся в фильме режиссера А. М. Файнциммера «Овод» (по роману Войнич) в роли кардинала Монтанелли. После большого перерыва он снова оказался на юге — картину снимали в Ялте. Актер недолюбливал южные курорты, его раздражала их шумность, сутолока, толпы праздных людей. Съемки велись в рваном ритме — мешала погода, май в Крыму выдался капризным. Солнечные дни перебивались периодами об-

ложных дождей. В середине июня пришлось на короткое время вернуться в Ленинград, чтобы доиграть спектакли: сезон в театре завершался 7 июля.

Находясь в Ялте, Симонов скучал по дому, тяготился простоями, бивуачностью гостиничного быта. В одном из писем Анне Григорьевне он писал: «Здравствуй, мой дорогой Арюн!.. Вчера все время лил дождь. К вечеру стало лучше. А сегодня погода замечательная. Солнце! Вчера ходил в музей... Был на базаре... Сегодня буду с тобой говорить по телефону... Мне ведь здесь одному не очень-то хорошо. Скучно, грустно без тебя. Нашел место уединенное у моря, вот и сижу...»

Море притягивало его. В перерывах между съемками и в свободные вечера актер часто шел к берегу. Особенно нравился ему морской простор на закате. В укромном месте набережной (подальше от любопытных глаз) он облюбовал небольшую деревянную скамеечку. Иногда часами просиживал здесь в одиночестве. Под равномерный шорох прибоя думалось легко и привольно. Душа высвобождалась от суетных и напряженных будней съемочной площадки. О чем размышлял Симонов, какие воспоминания и мечты навевала бескрайняя гладь, что черпала его душа из таинственной океанской глубины?..

Сегодня фильм «Овод» еще идет иногда на экранах. Многое в нем может показаться архаичным, наивным, искусственным — но только не Монтанелли — Симонов. Нельзя забыть его потрясенного лица, его слез в сценах с Артуром. Невозможно не поверить в суровую непреклонность и правду его интонаций: «Ты хочешь, чтобы я отказался от бога? Не могу». Нет, не «образ иезуита-провокатора», как того хотел один из ленинградских критиков, создавал актер. Верный себе, он поднимал судьбу Монтанелли, конфликт отцовских чувств и долга богослужителя до высот трагедии.

...Летний отпуск в академическом театре немалый — два месяца. В редкие годы Симонов посвящал его целиком отдыху. Если не было съемок, то обычно один месяц он проводил в гастрольной поездке.

Как ни странно, «нелюдимый», глубоко привязанный к родному городу, к дому, к семье, Николай Константинович тянулся побывать в неведомых ранее краях. Он охотно отправлялся в свои «малые гастроли». Ему интересны были незнакомые города, общение с новыми зрителями. Он сознавал гражданскую важность таких поездок. Симонов на свой манер следовал давней традиции

корифеев русской сцены — в свободные недели отправляться на гастроли в провинцию. Именно так когда-то путешествовали по городам, выступая в местных антрепризах в своих прославленных ролях Щепкин, Мартынов, Ермолова, Варламов и многие другие знаменитости.

Творческие вечера Симонова в разных городах страны имели глубокий просветительский смысл. Обычно его сопровождала небольшая группа партнеров — актеров и музыкантов. Неизменной спутницей таких поездок и участницей гастрольных концертов была жена Анна Григорьевна. Николай Константинович играл в отрывках из спектаклей «Борис Годунов», «Победители», «Женитьба Белугина», читал монологи Петра I, Сатина из «На дне». Позднее Симонов неоднократно выступал в своих ленинградских ролях с труппами периферийных театров, выезжая туда среди сезона. Играл Протасова в Новосибирске, Хлебникова («Персональное дело») в Пскове, Вильнюсе, Новосибирске, Петрозаводске, побывал с концертами в городах Прибалтики и Закавказья, в Новгороде и Перми, Архангельске и Тамбове, Горьком и Белгороде, Смоленске, Великих Луках, Свердловске. В январе 1956 года Симонов играл у себя на родине, в Куйбышеве. Вот один из особенно насыщенных его маршрутов: в июле — августе 1957 года концертная бригада, которую он возглавлял, посетила Москву, Тулу, Тамбов, Воронеж, Сталинград, Саратов, Казань... Всюду переполненные залы, восторженный прием зрителей.

К выступлениям на периферии Симонов относился с той же ответственностью, что и в родном театре. Иногда его сопровождала дочь Елена Николаевна. Она вспоминала, как поражало ее то, что каждый раз перед очередным концертом отец необычайно волновался — «словно перед премьерой в Александринке».

Имелась для Симонова в этих поездках еще одна сторона — житейская: приработок был далеко не лишним. На его плечах лежала забота о содержании большого семейства. По той же причине артист иногда соглашался выступить в фильмах, хотя и не ронявших его достоинства, но далеко не перворазрядных.

Так случилось, что нужда в деньгах возникала нередко. Быть может, как раз потому, что Симонов относился к ним легко. Он охотно помогал, если мог выручить товарища. Не потому ли коллеги выбирали его в профсоюзную кассу взаимопомощи, бессменным председателем которой Симонов состоял на протяжении многих лет.

Летом, возвращаясь из гастрольных поездок, да и зимой — в свободное время — актер уезжал на дачу. Ее купили вскоре после войны, в живописном месте Карельского перешейка, в семи километрах от станции Пюхя-ярви (ныне Отрадное). Ранее там был финский хутор Хасси-мяки, что в переводе означает Веселая гора.

Место в самом деле оказалось на редкость уютным и приветливым. Дом стоял на вершине холма, у подножия которого раскинулось озеро Киима-ярви (Комсомольское) с укромными бухточками и песчаными отмелями. Лес вплотную подходил к усадьбе. В жаркие дни от воды тянул свежий прохладный ветерок, из лесной глубины тянуло запахом хвои. Вокруг тишина и безлюдье. Только по весне не смолкал неугомонный птичий гомон. В округе, в отдалении друг от друга, находилось еще несколько дач. В них поселились художник Театра имени Пушкина А. Ф. Босулаев, артисты А. В. Соколов, Г. К. Кузнецов, Г. Г. Семенов, известный актер кино О. П. Жаков. Там же позднее стали жить Ю. В. Толубеев, И. О. Горбачев.

В первые послевоенные годы, когда не отменили еще карточную систему и с продуктами было трудно, Симоновы держали на даче корову, разводили огород, запасали сено. С хозяйством управлялись Анна Григорьевна и работящая, безотказная Маня.

Симонов полюбил свой «хутор». Он так привязался к нему, что не мыслил иного места для отдыха. В центре усадьбы стоял дом — просторный, основательный. В нем жили и зимой. Хорошо держала тепло массивная, напоминающая «русскую» печь с тяжелой чугунной заслонкой, на которой крупными буквами было отлито загадочное слово «Hoglors». Позднее против дома выстроили еще одну хоромину — летнюю, для детей. Под рукой были и необходимые хозяйственные постройки — сараи, коровник, баня, погреб.

Здесь Симонов проводил почти каждый летний отпуск. Синие озерные плесы напоминали о Волге. Из памяти наплывали картины юности. Он по-прежнему любил водный простор и не пропускал погожего денька, чтобы не спуститься к берегу и не искупаться, или просто посидеть на самодельной скамеечке между стволов деревьев, вплотную подступавших к озеру, — послушать мерный плеск прибоя, тихий шелест камышей. Порой, купаясь, он заплывал так далеко, что почти скрывался из виду. И домочадцы на берегу начинали беспокоиться. Симонов радовался солнцу, но загорать избегал. И летом

он одевался со свойственной ему простотой и скромностью — носил светлые полотняные брюки, белые рубашки, рукава которых обычно закатывал.

По осени начиналась грибная охота. Николай Константинович брал с собой сына; подхватив объемистые корзины, оба уходили в лес — совершенно безлюдный здесь на многие километры. Отец шел чуть позади, наслаждаясь тишиной и терпкими запахами соснового бора. Останавливался, раздвигал кустики вереска или нежно-зеленой травы суковатой палкой, неторопливо наклонялся к обнажившейся шляпке гриба. Улыбаясь, показывал добычу подбегавшему сыну. Симонов всегда, уходя в лес, брал с собой палку; на досуге он любил выстругивать посохи, подбирал с загнутыми концами, чтоб удобнее опираться при ходьбе. Со временем в углу на его веранде выстроился целый набор таких палок.

Иногда они уходили далеко от дома. Прочесывали знакомые перелески, запоминали особо удачливые полянки. Возвращались усталые, с гордостью и восторгом выкладывали на стол лесные трофеи: крутобокие ядреные боровики, красноголовые подосиновики.

Не только в ведро, но и в непогодь, в дождливые сезоны Симонов не изменял укоренившейся привычке и отпуск проводил на даче. На природе он никогда не чувствовал себя тоскующим или одиноким. В пасмурные дни он часто уходил на веранду — рисовать. Позднее жена и дети преподнесли ему «сюрприз» — к летнему дому пристроили специально для занятий живописью просторный светлый павильон-мастерскую.

Симоновский «хутор» жил степенной и размеренной жизнью. Николай Константинович противился любым вторжениям «цивилизации» — обычно возражал против покупки каких-либо «механизмов». Когда возник вопрос, проводить ли электричество, сказал: «Ну вот еще... Зачем?»

По вечерам семья собиралась в столовой. Зажигали висевшую под потолком старинную под белым фарфоровым абажуром керосиновую лампу. Ее называли «царской», и не зря — света давала много. В красном углу перед иконками Николы-чудотворца и богородицы мягко лучилась лампада, затепленная Марией Александровной, Маней. Бывало, усаживались всем семейством играть в карты — обычно в «кинг». А иногда Николай Константинович, присев в сторонке, начинал раскладывать какой-нибудь замысловатый пасьянс. Пасьянс любил он

разложить и коротая время в гостиничных номерах, во время гастрольных поездок: давая себе возможность сосредоточиться, поразмышлять. На открытой веранде летнего дома было у Симонова свое, привычное местечко, где он неспешно дымил — в молчании и задумчивости...

В отпускную пору съезжались на «хутор» обитатели соседних дач. Появлялся Игорь Горбачев, всегда приветливый, улыбчивый. Иногда на тропинках возникала плотная приземистая фигура Юрия Владимировича Толубеева, слышался его хрипловатый басок. Он дружески здоровался с Симоновым, по старинке называя его Колей. Порой здесь на досуге вспоминали Самару...

Тому, кто наблюдал Николая Константиновича в эти летние месяцы, казалось, что между художником и природой существовало незримое тайное единство. Сидел ли он с удочкой, погруженный в себя, у озера, или с корзиной грибов появлялся на опушке, Симонов ничем не нарушал гармонии и тихой мудрости воды, леса, травы, вросших в землю седых валунов. Он был доверчиво открыт природе и, ощущая близким, своим обступавший его зелено-голубой мир, не переставал удивляться богатству его звуков и красок, его торжественной красоте.

Быть может, именно природа, ее ясность, простота и законченность питали могучий дар Симонова, поддерживали и крепили духовные силы, помогая его таланту уклоняться от болезненной неврастеничности.

Неброская, сдержанная и порой суровая красота карельской природы привлекала Симонова-художника. Она отражена во многих его этюдах и пейзажах, натурой для которых послужили окрестности Веселой горы. А однажды и сам он оказался в роли «натурщика». Летом 1953 года Симонов частенько наведывался к соседям — на дачу Босулаева, у которого тогда гостил художник Г. С. Верейский. Верейский писал портрет Николая Константиновича.

В летнее время у актера появлялась возможность больше времени уделить родным и близким людям. Иногда приезжала на дачу к Симоновым сестра Николая Константиновича — Ольга Константиновна. Выбралась однажды из Куйбышева на побывку к сыну и его мать Антонина Ивановна. Лишь со старшим братом Сергеем (актером Златоустовского театра) Симонов виделся редко — с юности возникшая отчужденность сохранялась и в дальнейшем.

Симонов горячо любил детей. Сердце его хранило большой запас тепла и ласки. Дни рождения дочерей и сына становились радостными, веселыми семейными праздниками. Николай Константинович весьма горевал, если дела мешали ему принять участие в таких торжествах. В этом случае дети получали от отца телеграмму или письмо, иногда написанное в шутливом тоне. Вот одно из поздравлений дочке Кате: «Дорогой Тюненек! Поздравляю тебя с днем твоего рождения. Целую тебя, желаю всего тебе хорошего и лучшего. Жаль, что лично не могу быть... Ну — там будет Естик [1], он потом мне все расскажет. Мои объятия и поцелуи, я думаю, ты сможешь получить лично во вторник во второй половине дня... Алебарда, папа».

Иногда дома, играя с детьми, Николай Константинович натягивал на себя пальто и шляпу Анны Григорьевны и очень смешно — к вящему восторгу дочерей и сына — изображал маму с ее хозяйственными хлопотами.

Симонов особенно любил новогодний праздник. И казалось, не было для него большего удовольствия, чем вместе с детьми украшать елку. Интерес к игрушкам жил в нем всегда. Зная о его увлечении, близкие нередко дарили ему разные фигурки, миниатюрные куклы, произведения художественных промыслов. Куда бы ни забрасывала актера гастрольная судьба, он не пропускал игрушечных магазинов. Во время пребывания театра в Польше, в декабре 1951 года, Симонов поразил всех тем, что, отправившись на прогулку, отпущенную ему сумму злотых целиком истратил... на игрушки. Он радовался как ребенок, выкладывая на стол празднично раскрашенные фигурки. Ни в какие иные магазины Николай Константинович ходить не любил и почти не бывал в них.

В доме Симоновых всегда жили кошки. Еще во время войны, в Новосибирске появилась у них первая собака по кличке Чара. По объявлению для спектакля «Дворянское гнездо» принесли несколько четвероногих. Одна из них — рыжая дворняжка — приглянулась Симонову, и он взял ее домой. Больше десяти лет прожил в семье боксер по имени Ест. К этому псу со свирепой физиономией и умными грустными глазами все были привязаны, шутливо называли его «Ест фон пьет».

В 1950-е годы Симонова нередко можно было видеть на прогулке обычно с Естом на поводке. Иногда, гуляя,

[1] Так звали собаку Симоновых.

он сворачивал с Фонтанки к Летнему саду. Но чаще предпочитал расположенный чуть дальше, позади Русского музея, Михайловский парк, живописные аллеи которого очень любил.

Постепенно актер стал истинным домоседом. Он все реже бывал у кого-нибудь в гостях, редко приглашал к себе. Нечасто посещал театры и кино. В годы, когда сын был еще школьником, захаживал иногда вместе с ним в ближний к дому кинотеатр «Спартак». Он не задерживался после репетиций за кулисами. В последние годы даже в свой театр ходил не на все премьеры. Хотя всегда сохранял интерес к событиям культурной жизни и был хорошо о них осведомлен.

Теперь Симонов вел довольно замкнутый образ жизни. Некоторым он казался загадочной, парадоксальной личностью. Иные считали его нелюдимым и даже эгоцентричным.

А разве не такими были многие иные крупные деятели литературы, искусства, науки? И впервой ли слышать подобные мнения по поводу людей-«затворников»? О такого рода добровольном «изгнанничестве» В. В. Розанов, например, замечал: «Вообще человек с сосредоточенною деятельностью или с каким-нибудь удавшимся призванием, идущим на общую пользу, и должен быть эгоистом. Это эгоизм не к «я», а к «нужно всем». Поэтому, кроме интимного и прекрасного, чем питается душа, чем «сам живу», все должно и вправе быть оставлено, — знакомства, визиты, частная корреспонденция и т. п., берущая у нас чуть не половину жизни, времени, энергии»...

Живя в большом, шумном городе, Симонов тем не менее чуждался всякой околотеатральной суеты и шумихи. Равнодушным к славе его назвать, вероятно, нельзя. Но тщеславие было ему органически враждебно. Он не любил фотографироваться, давать интервью, подписывать автографы. Казалось, что девизом своей жизни он избрал пушкинское: «Служенье муз не терпит суеты, прекрасное должно быть величаво». И вслед за пушкинским напутствием Поэту мог бы сказать:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе...

Однажды за кулисами, отвечая на жалобы своего коллеги, которого обошли при распределении ролей в очередной постановке, Симонов застенчиво улыбнулся и с ободряющей интонацией произнес: «Оставьте свои переживания другим. Вот небо, земля, звезды — это главное».

Николай Константинович был не очень разговорчив, он мало делился с окружающими, избегал дискуссий, конференций, закулисных пересудов. Он стремился уберечь свой душевный мир от внешних, казавшихся ему ненужными и лишними соприкосновений. Домашние с улыбкой вспоминали, как долго сопротивлялся глава семейства покупке телевизора.

Не угасала, однако, его с юности возникшая любовь к спортивным зрелищам. Он следил за футбольными баталиями, сокрушался по поводу хронических неудач ленинградского «Зенита». Иногда выбирался на стадион. На гастролях в городах, где были ипподромы, посещал скачки (стремительный бег лошадей запечатлен на некоторых эскизах Симонова). Но, пожалуй, чаще подсаживался к репродуктору, слушал темпераментные репортажи популярного в 1940—1950-х годах спортивного радиокомментатора Вадима Синявского. Со временем появился у актера интерес к состязаниям хоккейных команд, полюбил он и фигурное катание. Спортивные передачи — едва ли не единственный жанр, привлекавший его в телевизионных программах. К боковинке одной из полок в своей комнате Николай Константинович приппилил вырезанные из журналов портреты спортсменов — Пахомовой и Горшкова, звезд бразильского футбола Пеле, Гарринчи...

Симонов любил читать. И читал много. Был в курсе литературных новинок, хотя большой личной библиотеки не имел.

Вопреки отъединенности личного бытия Симонова он был широко распахнут миру и людям. Все тянулись к нему и любили его нежно и преданно.

Ты наш сокол ясный,
Ты наш голубь чистый,
Пусть же светит твой лучистый
Взгляд нам до ста лет.

В этих безыскусных строках юбилейного поздравления Симонову, под которым более сорока подписей членов труппы Пушкинского театра, выражены сокровенные

чувства, которые к нему испытывали товарищи по работе.

Николай Константинович был открыт людям самым высоким и светлым, чем наградила его природа: даром художника, своим искусством. Его труд, его творчество строились по законам возвышенного. Ближе других знавший Симонова в последний период жизни театральный художник М. А. Смирнов, угадывая «тайну» симоновской обособленности, писал: «Для меня разговор о Симонове не ограничивается только одним театром. Мне кажется, что здесь все неизмеримо сложнее и глубже. Это для меня еще и вопрос самой нашей жизни. Человечески Симонову был чужд любой прагматизм, всякие рациональные и надуманные построения, продиктованные скорее модной конъюнктурой, чужды были любые проявления духовной немощности. И пожалуй, самое важное — Симонов абсолютно несовместим с мещанством в любых его разновидностях. Да, Николай Константинович был в жизни, что называется, «замкнутым человеком». Но все это происходило скорее от скромности, застенчивости. У него был свой особый, хрупкий и целомудренный мир. И не каждому, далеко не каждому, было дозволено приблизиться и тем более войти в него... Но Симонов-художник был всегда открыт для людей во всю широту русской души. Все открыто для всех! И я думаю о том, можем ли мы, художники, так жить? Понимаем ли мы до конца свое назначение? Не суетимся ли мы порой, растрачивая себя на мелочи, на совсем второстепенные вещи? И, наконец, не исчезает ли за такого рода деятельностью вот это самое — духовное?»

В первой половине 1950-х годов Симонов нечасто выходил на сцену. Он был занят лишь в двух спектаклях, премьеры которых состоялись уже давно — в «Дворянском гнезде» и в «Живом трупе». Как уже случалось, в периоды неполной творческой запятости у него вновь обнаружились приступы болезненной депрессии. В один из таких моментов, в октябре 1953 года, появился пространный приказ дирекции, по которому артист увольнялся из театра..:

Более года Симонов не выходил на сцену. Свое отлучение от коллектива он переживал очень тяжело.

Однако, конечно, Симонов не мог жить без театра, как и театр не мог обойтись без Симонова. Однажды он снова открыл знакомую дверь служебного подъезда, поднялся в кабинет директора.

...В середине 1950-х годов в жизни страны совершались важные перемены. Открывались новые возможности для творческой самостоятельности. С обновленной силой происходило сближение искусства с действительностью, стали появляться пьесы и спектакли, где затрагивались не выдуманные, а реальные и порой граждански острые жизненные проблемы.

Актуальной теме посвятил свою новую пьесу «Персональное дело» А. П. Штейн. В Пушкинском театре ее начал ставить Л. С. Вивьен. Для исполнения центральной роли — инженера Хлебникова — режиссер привлек только что возвратившегося в труппу Симонова.

В «Персональном деле» обличались клеветники, демагоги и карьеристы. В центре — судьба начальника отдела главка Хлебникова. Драматизм столкновений, пафос нравственной непримиримости ко лжи и подлости привлек к произведению общее внимание. В Москве пьесу с успехом сыграл Театр имени Маяковского, где роль Хлебникова исполнил Лев Свердлин. А вскоре «Персональное дело» было поставлено почти во всех областных центрах страны, всюду вызвав большой зрительский резонанс.

Образ Хлебникова дался Симонову не сразу: характер был очерчен драматургом довольно бегло. Актер, черпая из своего духовного опыта, как бы сыграл себя в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Герой мало присутствовал на сцене, роль невелика по объему, но запомнился в спектакле прежде всего Симонов. В его Хлебникове сразу угадывалась незаурядная, щедро одаренная личность. Притягивало его умное лицо с высоким лбом мыслителя под откинутыми назад с проседью волосами, его лучистые ясные глаза, в которых жили грусть, тревога, надежда, его застенчивая мягкая улыбка.

Нелегкое испытание выпало герою. Исключение из партии могло повлечь за собой самые драматические последствия. Став жертвой подозрительности и беззакония, Хлебников — Симонов не сломился от внезапного жестокого удара, но переживал его до глубины души. Он с трудом сдерживал свой гнев и свою боль. Нервный, колючий, с порывистыми жестами, он нередко срывался на крик, раздражался. Актер раскрывал тему непримиренности человека, его независимости, стойкости перед лицом клеветы и несправедливости. Его поражало и ранило зрелище человеческого бесстыдства, трусливое отступничество слабодушных коллег.

Нет, не только свое, «персональное» дело точило сердце героя. Актер показывал его гражданскую озабоченность еще более важными для него, «сверхличными» обстоятельствами — самой атмосферой, в которой могла родиться преступная интрига, судьбой большого, государственной важности заводского заказа, который Хлебников консультировал. В диалоге со старым другом Черногубовым, глядя ему в глаза, Хлебников спрашивал: «В Германии мне один белогвардеец бывший говорил: «Странные вы люди, советские, русские. Живете, чтобы работать. А мы работаем, чтобы жить». Так мы-то с тобой не можем так?» И в интонации Симонова уже заключался ответ — не можем! Для него в этой реплике — корни нравственных, исконно народных основ души героя, в котором актер высветил бесстрашную русскую совестливость.

В сцене, где парторг Дергачева, соучастница борьбы против Хлебникова, отбирала у него партбилет, на лице героя поначалу возникала растерянность. Хлебников — Симонов, еще не сознавая случившегося, поворачивался и как бы в оцепенении уходил, механически прикрывая за собой дверь. Но через мгновение он вихрем врывался в комнату. Задыхаясь от ярости, он выкрикивал только одно слово: «Партбилет!» И такая безмерность гнева отражалась в его вдруг исказившемся лице, в его глазах, во властно протянутой руке, что не уступить ему было нельзя. «Не в словах дело — в мужестве. Бывают моменты, когда и правду сказать — мужество», — говорил в спектакле Хлебников — Симонов. И текст звучал с поразительной проникновенностью.

Чистотой, нравственной чуткостью оказался близок актеру его герой, близок и зрителям середины 1950-х годов.

В «Персональном деле» Симонов развивал свою тему — отстаивал истину, взывал к справедливости. Нравственное благородство и роднило его героев: Хлебникова, Протасова; их незримое единство чувствовалось и в том, что особенно ценил зрительный зал, — в их общем движении навстречу времени, стремившемуся более глубоко постичь правду, достоинство человеческой личности. Симонов играл вдохновенно. Мужества правды с избытком хватало его натуре, требовательной и бескомпромиссной в самом важном для человека — в его идеалах.

Вскоре театр обратился к драматургии Горького. Когда Л. С. Вивьен объявил о предстоящей работе над

пьесой «На дне», ни у кого не было сомнений в том, кто будет играть Сатина. Конечно же, Симонов!

Вивьен уже в четвертый раз ставил эту пьесу. Ему хотелось отойти от привычных трактовок, беспокоила мысль о том, чтобы не оказаться в плену традиции Художественного театра, который в свое время первым поставил «На дне» и создал классическое ее истолкование. Режиссер задумал спектакль как романтически-философскую трагедию. И в этом было его новаторство.

Симонов давно размышлял о Сатине и обрадовался предстоящей работе. Как легко, однако, было бы здесь соскользнуть на путь примелькавшихся актерских решений — память Симонова хранила немало виденных ранее Сатиных, увы, так похожих один на другого.

Николай Константинович перечитывал текст пьесы, на репетициях примерялся к партнерам, а мысленно возвращался к дням своей юности. Тогда ему доводилось бывать в самарских ночлежках. Бывало, присаживался в укромном углу и делал зарисовки. На кого только не насмотрелся он в этих мрачных, нищенски обставленных, смрадных подвалах. В пестрой череде их обитателей наиболее колоритными были именно Сатины — короли «дна»... Впечатления оказались столь сильными, что, работая над ролью, актер, по собственному признанию, без труда вынул их из кладовой своей памяти.

Восстановить впечатления было легко. Значительно сложнее оказалось иное — как поверить в себя, живущего в этой трущобе, поверить в свое место на нарах, в колоду карт, крапленых и замусоленных, которые прямо-таки летают в твоих руках, поверить в свой плащ, трижды залатанный и четырежды изорванный, — единственный защитник от непогоды? Симонов считал, что эта необходимая вера — свидетельство подлинности образа — приходит лишь вместе с любовью к роли, к тому, кем актер должен стать на сцене.

Шли своим чередом репетиции, сначала в фойе, потом на сцене. Вместе с Симоновым репетировали Ю. В. Толубеев (Бубнов), И. О. Горбачев (Пепел), Б. А. Фрейндлих (Барон), О. Я. Лебзак (Настя).

Как и обычно, Симонов знал текст роли раньше всех — уже после двух-трех встреч с партнерами. Работал сосредоточенно, внимательно вслушивался в реплики режиссера, следил за игрой товарищей. Его позиции совпадали с общим режиссерским замыслом, по-своему влияли на него. Сидевший за рабочим столиком Вивьен

удовлетворенно кивал головой — он чувствовал, что в Сатине — Симонове, а также и в Луке, которого психологически тонко играл К. В. Скоробогатов, сценическое действие обретает надежный камертон правды и выразительности.

Спектакль «На дне», как и «Персональное дело», создавался в атмосфере середины 50-х годов, с их молодыми надеждами, обновленным интересом к нравственному миру личности, с их обостренным вниманием к проблеме человеческого достоинства, к ценности правды и справедливости. «Это спектакль о человеке, о его великом предназначении на земле. «Человек — это звучит гордо!» — вот его тема, которая звучит и сегодня. Мы хотели спеть гимн человеку», — говорил Вивьен о своем замысле.

Какой же дорогой шел Симонов к постижению роли, как совершалось это таинство проникновения в глубины искусства, которое для артиста всегда оставалось прежде всего человековедением — познанием безграничного мира человеческой души?

Как нередко случалось, перечитав пьесу, Симонов отложил ее в сторону. Актер никогда не старался овладеть ролью штурмом. Ему казалось надежнее постепенное сближение, его творческая органика требовала незаметного вживания, тихого, исподволь, врастания в образ. Он не однажды убеждался, что «окольная» дорога к герою в конечном счете оказывалась самой прямой, творчески плодотворной.

Обычно на вопросы о том, как он создает роли, Симонов только пожимал плечами. Он и в самом деле не знал, что сказать о секретах своей «творческой лаборатории». «Если говорить серьезно, на такой вопрос я даже сам себе ответить не могу. Процесс рождения образа многосложен, труден, продолжителен. Это — вся жизнь, весь опыт, мировоззрение», — заметил однажды актер. Сопоставление кратких и разрозненных его высказываний помогает понять решающую особенность подготовительной работы: путь от себя, поиск активного современного резонанса образа. «Я стараюсь найти в героях главное, что меня интересует. Личное переходит в образ, а образ — в личное. Из этого соединения и рождается роль», — говорил Симонов. Должен был совершиться трудный, порой мучительный поиск индивидуальных сопряжений с личностью героя, тот анализ, в котором нащупывались в себе грани и черточки, из которых потом лепился сценический характер.

Артист хорошо знал: сценическое искусство состоит в том, что исполнитель переживает не свои личные, а чужие чувства. Однако чувства, испытываемые актером во время исполнения роли, должны стать органическими, то есть своими, только очищенными от лишних подробностей. Симонов опирался здесь на учение Станиславского, которого не переставал изучать.

Симонов знал цену упорного труда, многодневного духовного напряжения, которые сопутствовали подготовке его ролей — больших и малых: разве может актер достичь успеха, надеясь только на подъем своего нервного состояния, заменяя анализ и работу над образом своеволием на сцене и пустотой в ожидании захвата восторгом?! Разве не прав Пушкин, когда писал, что «восторг исключает спокойствие — необходимое условие прекрасного... восторг не предполагает силу ума, располагающего частями в отношении целого»? Нет, на сцене не должно быть ничего случайного, и актерское сознание должно непрерывно контролировать весь процесс рождения образа...

Для него была очевидна огромная роль интеллекта актера, роль творческого разума, который анализирует текст, вскрывает сущность роли, ее идею, главную, основную мысль. Только постижение идеи, считал Симонов, оплодотворяет творческую фантазию актера и дает содержание его художественному чувству.

Он — прославленный трагик — был знаменит взрывами титанических страстей, необычайной силой и контрастами переживаний, заставлявших замирать зрительный зал! И мало кто догадывался, что рядом с даром мятежных порывов в нем жил глубокий аналитик, дальновидный исследователь, тщательно, до мельчайших подробностей продумывавший свою роль.

Не в репетиционном зале театра, вероятно, совершалась эта главная работа, а в кабинетной тиши, среди книг, эскизных зарисовок и набросков, в духовном пространстве его творческого сознания.

Работая дома, Симонов любил покой, тишину. Со стороны могло бы показаться, что склоненный над книгами человек не актер, а ученый.

...Утром не было репетиций в театре — прихворнул режиссер. Значит, можно посвятить день домашней подготовке роли — актер чувствовал, что уже начинал сживаться с образом Сатина. Но сколько вопросов еще мучи-

тельно бередит воображение. Необходимо еще раз сосредоточиться, вдуматься.

Как и обычно, Симонов встал в восемь часов утра. В семье придерживались довольно строгого режима, и Анна Григорьевна заботливо поддерживала установившуюся размеренность быта, к которой все привыкли, которую ценил и Николай Константинович. После завтрака Симонов прошел в просторную залу, где по стенам развешаны его картины и где стоял небольшой красного дерева стол, за которым он любил читать. Снял с полки загодя припасенные книги, разложил перед собой. Это была проза Горького, его статьи, переписка. Пьеса лежала в стороне — текст ее он давно уже знал наизусть.

Сев поплотнее в любимое свое кресло с удобными подлокотниками, актер закурил (он всегда много курил). Сделав несколько глубоких затяжек, поднял голову, задумался.

Сатин! Са-тин... Почему, однако, Горький выбрал эту фамилию? Ассоциируется со словом «сатана». Самый умный и образованный персонаж в пьесе. Не отдавал ли писатель дань модным в начале века демонофильским настроениям?..

Стало разогреваться, заработало воображение. Память актера снова уносила его в прошлое. Перед глазами вдруг стали оживать — нет, не самарские годы и посещения ночлежек, а совсем иные картины: первые годы его пребывания на сцене Госдрамы. Ведь именно тогда впервые зажегся огонек мечты — сыграть Сатина. Заронил его Мейерхольд. Симонов хорошо запомнил тогдашнюю с ним встречу.

В 1927 году молодой актер пришел на одну из «публичных» репетиций: Мейерхольд восстанавливал свой «Маскарад». В перерыве Симонов остановился в проходе между креслами. Режиссер шел мимо, казалось, погруженный в себя. Вдруг он круто повернулся к актеру, вскинул голову и, обжигая его пронзительным взглядом, резко спросил: «Ну так что? Будем с вами играть?» Растерявшись от неожиданности, ошарашенный Симонов ответил вопросом: «Что, Всеволод Эмильевич, что играть?» — «Да вот это», — Мейерхольд кивнул в сторону сцены. Он говорил отрывисто, словно принимал решение. Не замечая удивленного взгляда, Мейерхольд продолжал: «Завтра я уезжаю. Но вскоре вернусь. По приезде — начнем!» И вдруг стремительно потянул Симонова за собой: «Идемте. Идемте!» Они двинулись к

сцене. Там в полумраке рабочие переставляли декорации. Где-то вдалеке, сбоку, пробивалась узкая полоска света. Мейерхольд снизил голос и быстро, воспламеняясь, заговорил: «Вот! Декораций не будет. Никаких украшений! Пустое пространство и голые бесцветные камни. Только камни и щель света. И посреди них — вы, и ваш монолог о человеке». Симонов был уверен, что речь идет об Арбенине, но, как оказалось, ошибся. «Камни и люди ночлежки, тоже как камни, стертые, обшарпанные. И вы — Сатин», — Мейерхольд так же неожиданно оборвал разговор, как и начал его. «Голые камни...» — еще звучало в ушах Николая...

Симонов снова потянулся за папиросой, пачка «Беломорканала» таяла на глазах.

Замысел Мейерхольда не осуществился, он не поставил «На дне». Но выплеснутые им мимоходом фантасмагорические картины глубоко врезались в память актера. Что же все-таки замышлял режиссер? Поставить драму Горького в духе мрачной символики Леонида Андреева, показать босяка Сатина как «голого человека на голой земле»?

Сразу вспомнился один из таких «голых» — сыгранный Симоновым в годы революции андреевский Савва.

Актер поднялся, вышел из-за стола и стал неторопливо прохаживаться по комнате — в моменты духовного напряжения он любил двигаться. Застывал на минуту у окна, потом возвращался к столу, стряхивая пепел в пепельницу. Смотрел в пространство долгим, невидящим, устремленным в себя взглядом.

Многие постановки «На дне» в прошлом романтизировали босячество. Горького «бывшие» люди привлекали тем, что были лишены мещанских предрассудков. Симонов взял в руки один из лежавших перед ним томиков с заложенной страницей: «Им уже ничего не жалко, но в этом и все их лучшее». Так думал о своих героях писатель. Можно ли с ним согласиться?..

Кого же играть в Сатине? «Нет, нет, видеть в нем только типичного обывателя ночлежки, показывать обаятельным босяком и анархистом — это не по мне, это не по-симоновски. Здесь должно засветиться иное...» Николай Константинович подвинул к себе книгу, которую начал читать вчера, — повесть «В людях». Бегло скользя взглядом по строчкам, перевернул несколько страниц. И вдруг споткнулся о фразу, которая сразу остановила внимание: «У Бальзака — не было злодеев, были просто

люди, чудесно живые; они не позволяли сомневаться, что все сказанное и сделанное ими было сказано и сделано так и не могло быть сделано иначе».

Вот оно, найденное слово, указующее путь, — искать «чудесно живое», различить сквозь тьму сатинской души ее свет, избежать односторонности, которая так легко уводит от правды.

Полюбить Сатина. Просто ли это? Можно ли отвлечься от его биографии, от сознания того, что «король» «дна» — уголовник. Актер не бежал от этих вопросов, смело шел им навстречу... «Он, мой Сатин, шулер и пьяница. Он азартен до остервенения в карточной игре, приходит в ярость от неудачного хода своего или напарника и готов испепелить человека, не умеющего передернуть карту. Он без зазрения совести может взять последний грош у такого же нищего пьяного бродяги, как он сам, чтобы тут же бездумно и весело проиграть этот грош в карты. Да, карты его страсть, и едва ли не единственная... Он паразит. Он не борец, мой Сатин. Он не встает горой за правду — слишком уж циничен и ленив он для этого и уж очень давно утратил охоту к действию».

Но исчерпывала ли биография Сатина суть его характера? В падшем оборванце актер стремился рассмотреть человека, он проникся состраданием к судьбе, сложившейся столь несчастливо. И в статье с красноречивым заголовком «Мой Сатин» Симонов признавался: «Но и такого — погрязшего в пороке, жизненно неприспособленного, неустроенного, неприкаянного, не нашедшего себя в жизни и потому не нужного ей — я люблю его, моего Сатина... Кто знает, кем бы стал, кем мог бы стать мой Сатин!»

Созидающую силу и жизнетворческий смысл несла в себе та неистребимая вера, та сверхнадежда, та духовная глубина, с которыми Симонов шел навстречу своему герою.

...За дверью послышались шаги. Анна Григорьевна сообщила, что пора обедать. Супруги всегда обедали в половине второго, иногда, если Николаю Константиновичу предстояло играть, на час раньше. За стол садились вдвоем — дети приходили из школы позже и обедали отдельно.

Потом Николай Константинович ушел отдыхать. Это время он называл «адмиральским часом».

Подкрепившись сном, Симонов опять отправился в

залу. У него на этот раз не было вечернего спектакля, и он радовался тому, что снова останется наедине со знакомым незнакомцем — с Сатиным. Роль начинала оживать. Он не хотел отвлекаться и потому попросил жену не звать его к телефону. Снова потекли часы напряженных раздумий, упорного, молчаливого труда. Домашние никогда не слышали, чтобы Симонов пробовал читать текст роли вслух, разучивал интонации.

Поздно вечером Николай Константинович вдруг позвал дочь Лену — попросил ее принести завтра из библиотеки несколько романов Бальзака. Мейерхольдовские камни и Бальзак не выходили из головы.

На следующий день перед актером лежали томики «Человеческой комедии». Неожиданно возникли сопоставления Сатина и Растиньяка. Фантазия искала внешность героя. И здесь прихотливое сцепление ассоциаций обратило мысль Николая Константиновича к личности французского писателя. Вспомнился его бюст работы Родена. Эта ассоциация оказалась одной из решающих. «Мне очень помог Роден, — признавался Симонов. — Помните его скульптуру «Бальзак», эту львиную необыкновенную голову? Тут я и искал своего Сатина. Именно роденовский Бальзак натолкнул меня на мысль приподнять, укрупнить Сатина в четвертом действии, сделать более вескими, значительными его гордые слова о Человеке».

Актеру на этот раз не пришлось делать предварительных эскизов облика героя. Их сделал... Роден. Не мрачная фантасмагория мейерхольдовских «голых камней», но камень, преображенный могучей и прекрасной мечтой, — гранитный гимн человеку-гиганту. Скульптура французского мастера, сливаясь с горьковским персонажем, вырастала в представлении Симонова до огромных размеров — устремленная вперед и ввысь, как будто охватывающая мир своею мыслью, мощью своего гения обнимающая жизнь!

Вивьен одобрил попытку актера увидеть Сатина через роденовский бюст Бальзака. Режиссер дорожил пластической выразительностью на сцене. Он любил напомнить о стенде в актерском фойе театра — на нем пятьдесят две фотографии В. Ф. Комиссаржевской в роли Рози из пьесы Г. Зудермана «Бой бабочек». Симонов не раз останавливался у этой фотовитрины, восхищаясь богатством поз и мимики. «Как часто мы, — внушал Вивьен, — направляя все внимание на выразительность сло-

ва, забываем о могучем и прекрасном языке человеческого тела. А ведь для актера пластика — второй язык». Леонид Сергеевич и сам был образцом артистичности. Несмотря на пришедшую с возрастом полноту, легко и красиво двигался, обнаруживая мягкую пластичность во всем — в изяществе жестов (даже в том, как он снимал очки или курил), позы, в посадке головы.

На репетициях Вивьен сидел, удобно устроившись в кресле, с неизменной трубкой в зубах. Иногда подолгу не вмешивался в ход работы. Могло показаться даже, что режиссер дремлет. Но глаза и уши его обладали завидной профессиональной чуткостью. Едва они улавливали какой-либо диссонанс, как неподвижная тучная фигура оживала. И вот уже Вивьен шел показывать — объяснял, спорил, убеждал.

С актерами он легко достигал взаимопонимания. Хорошо зная тайны исполнительского ремесла, опытный режиссер направлял его в необходимое русло. Покоряла обаятельная улыбка Вивьена, его такт и выдержка. В общении с труппой он был непревзойденным дипломатом. В театре ценили его педагогический талант.

Для Вивьена Симонов был хорошим, даже прекрасным исполнителем. Но всегда ли режиссер видел в нем выдающегося трагика современности? Он иногда довольно жестко говорил об актере, считая, что тому не дали полно развернуться периодически наступавшие приступы душевной депрессии. «Кем бы мог быть Коля!» — сокрушался Вивьен в интимном кругу. Педагог порой словно не замечал, что бывший ученик давно вырос в исполина. Творческие взлеты Симонова доказывали, что дар его не тускнел от времени, напротив — набирал высоту. Это подтверждал и спектакль «На дне».

«Что такое человек?» — спрашивает Сатин в пьесе. И отвечает: «Это — не ты, не я, не они... нет! — Это — ты, я, они, Старик, Наполеон, Магомет... в одном! Понимаешь? Это — огромно!» Вот эту громадность человека, в котором заключены образ и подобие неисчерпаемых возможностей и сил, играл Симонов. И от того, что такой человек оказывался на дне жизни, напрягались и звенели в спектакле высокие трагедийные ноты. Сатин — Симонов был величавым и сосредоточенным. Могучую силу излучала его осанистая фигура. Его могли сбросить на «дно», но не смогли убить в нем Человека. И свои лохмотья он носил с истинно королевским достоинством. Нет, не было и тени позерства в его пластике — таким

создала его природа. Ходил ли, сидел или лежал он, смеялся ли, говорил или молчал — симоновский Сатин всегда внутренне и внешне бы артистичен.

Сатин — Симонов представал не только величественным и гордым. Он был еще сердечен и добр. Он чутко реагировал на чужое горе. Неотразимо сильное впечатление производила сцена в финале второго действия после смерти Анны. Темная мгла сгущалась под сводами ночлежки, слабые отблески колеблющегося пламени свечи в руках умершей падали на стены. Но этот мрак вдруг прорезался голосом Сатина: «Мертвецы — не слышат! Мертвецы не чувствуют... Кричи... реви... мертвецы не слышат!..» Его фраза звучала с взрывной силой — столько в ней было непримиримости. В героях спектакля отсутствовало смирение. «Но Сатин — Н. Симонов закричал — его голос разорвал темное пространство, — описывал сцену критик Ю. А. Головашенко, — в нем прозвучало страшное отчаяние, но и не менее сильный протест, могучий, неистребимый... И все вокруг как бы пробудилось; показалось, что кричал не один Сатин, но и все обитатели «дна»; почудилось, будто все пришло в движение, будто каждый из несчастных людей, давно потерявших человеческий облик, содрогнулся, захотел вырваться, выпрямиться, подняться... В несчастных людях проснулась воля к жизни — и оказалась сильной, огромной, неудержимой!..»

Такой протестующей силы, просветленности и человечности в образе Сатина русская сцена не знала со времени исполнения этой роли К. С. Станиславским. Симонову оказалось доступным сыграть в роли босяка тему справедливости, более того — сделать эту тему главной. Актеру виделся в герое несостоявшийся волею судеб философ. И потому так возвышенно и приподнято звучала его речь. И так непримиренно взмывала, волновалась и изливалась его душа. Монологи Сатина звенели с пламенной мощью, в них ослепительно сверкал непобежденный человеческий разум и огромное жизнелюбие. «Нет, все, что угодно, но он не жалок, мой Сатин!»

Речь о Человеке актер произносил, вставая на нарах во весь рост. Он сбрасывал мешающие ему тряпье, дырявый сюртук, оставаясь в белой рубашке. «Человек — вот правда!.. Человек! Это великолепно! Надо уважать человека», — симоновский герой, воодушевляясь, обращался к залу, народу, к человечеству. В его голосе звучала гордость, достоинство свободной личности и одновременно

презрение к рабам — к тем, кто лишь жаждал «быть сытым».

Это была речь от себя и о себе. Но не только. Один из критиков писал, что, когда Симонов вставал на нарах, казалось, еще мгновение, и его седая грива волос коснется колосников, перед залом стоял могучий человечище, как бы отлитый в бронзу. Масштаб обобщений ширился — в судьбе симоновского Сатина просвечивала трагическая судьба многих униженных, но не раздавленных людей. Звучала мысль о человеке и его огромных, требующих воплощения возможностях, раскрывалась вера в то, что поверженный поднимется, не может не подняться, каким бы глубоким ни было «дно».

«Хорошо это... чувствовать себя человеком!» Каждый раз, когда Симонов произносил со сцены эти слова, он, по собственному признанию, чувствовал такую радостную окрыленность, такое творческое наслаждение, как будто он сам только сейчас, впервые, нашел и высказал эту благородную мысль. Духовный подъем художника захватывал зал, покорял силой светлой мысли, укреплял в идеалах человеческого достоинства, гордости и свободы.

Спектакль надолго вошел в репертуар театра. Сила его воздействия не слабела от времени. Проходили годы, а потрясенные зрители снова поднимались с мест и аплодировали в порыве восторга и благодарности. Критика поставила этот спектакль в ряд крупнейших театральных достижений пятидесятых годов.

Слова восхищения были и в потоке многочисленных писем, которые получал исполнитель роли Сатина. Вот одно из них, от ленинградского рабочего В. Федорова:

«...Помню спектакль до мельчайших деталей. Симонов — что ни фраза, то трепет души; что ни слово — волшебство. Прошли сутки после, не могу опомниться до сих пор. Взволнован очень. А актеры! Они в тот вечер были озарены симоновским гением в созвучии с горьковским текстом. И играли как никогда великолепно. Я не сомневаюсь: они тоже запомнят тот вечер на всю жизнь! Когда Бубнов в 4-м действии целует (после знаменитого монолога, чуть позже) Сатина, готов отдать ему последнее, я тоже хотел быть на месте Толубеева, поцеловать Симонова и сказать: «Спасибо! Огромное рабочее спасибо! Спасибо за то, что Вы, дорогой брат, из муравья своим гением делаете Чело-века! Возвышаете».

Как премьеру актеры играли «На дне» вечером (вчерашний утренник не в счет) 31 декабря, в канун встречи нового, 1956 года.

...День спектакля — священный, торжественный. День премьеры — ответственный вдвойне. Симонов с утра готовился к вечернему выступлению, постепенно начиная погружаться в роль. В эти часы никаких встреч, меньше разговоров даже с домочадцами. Телефона не существует! В сторону отставлен и любимый мольберт. Николай Константинович в задумчивости бродил по комнатам. За окнами падал редкий снежок. Тишина нарушалась лишь скребущими звуками лопат — дворники счищали с панели наледь. Симонов вышел на улицу, направляясь к Неве. Ранние сумерки окутывали город. Сквозь туман слабо просматривался шпиль Петропавловского собора на противоположном берегу. Постояв у парапета возле Прачечного моста через Фонтанку, соединяющуюся здесь с Невой, Симонов неторопливо зашагал вдоль ограды Летнего сада... Вернувшись домой, он еще раз — пробуя гласные звуки — проверил состояние связок, тембр и силу голоса.

За полтора часа до премьеры актер был уже в театре. За кулисами шла своя обычная жизнь. На сцене — последняя проверка декораций. Деловитые голоса слышались из комнаты режиссерского управления. Кто-то торопливо обогнал Симонова по коридору. Он шел, с кем-то здоровался, у гардероба машинально скользнул глазами по доске объявлений, поднялся по знакомой винтовой лесенке к своей гримуборной. Гулко простучали башмаки по железным, отполированным временем ступеням. В душе актера, притихшей, отрешенной, сосредоточенной, уже начиналось таинство внутреннего преображения. Совершаясь постепенно, процесс погружения актера в роль заканчивался еще до поднятия занавеса.

Одевальщица гардеробного цеха Клавдия Егорова, к которой он привык как к родному человеку, принесла костюм. «Добрый вечер, Клавушка», — ласково поздоровался актер. Симонов поплотнее уселся в старинное, красного дерева, с полукруглой низкой спинкой кресло. Придвинулся поближе к трюмо, разложил гримировальные принадлежности. Сюда же выкладывалась неизменная плитка шоколада, всегда одной и той же марки — «Золотой ярлык». Актер подкреплялся ею в антракте, когда ему, по заведенному порядку, приносили стакан горячего чая. Коробка с гримом, впрочем, осталась почти нетронутой...

Симонов нередко выходил на сцену без грима. Иногда накладывал только тон. Он считал, что грим закрывает лицо, скрадывает его перемены, когда оно бледнеет или краснеет — в зависимости от эмоциональных состояний. Его ругали, критиковали за «нехудожественность», но ничего не могли поделать. У Симонова был свой канон правды. Ему был дорог живой и безыскусный лик человека.

Артистическая комната, в которой и сегодня все сохраняется, так, как было при жизни Николая Константиновича, поражает скромностью убранства, отсутствием каких-либо знаков славы, фотографий, рекламы. Никаких примет того, что здесь на протяжении десятилетий готовился к спектаклям один из гениев нашего театра, художник с мировым именем. Все просто, незатейливо и строго в этой небольшой комнатке без окон. Малиновый коврик на полу, диванчик с зеленой обивкой; в углу, за бархатной шторкой, умывальник. Справа от трюмо тумбочка с двумя телефонными аппаратами — внутренним и городским. Слева при входе высокое, в рост человека, зеркало.

По соседству с Симоновым, в том же узком коридорчике, двери в помещение, где гримировались Меркурьев, Толубеев, Горбачев, Фрейндлих. Одно время в той же симоновской комнате гримировался артист В. И. Честноков.

Николай Константинович проявлял нетерпимость ко всему, что мешало ему сосредоточиться. Перед спектаклем разговоров с ним лучше было не заводить. Он прекращал диалог или отвечал односложно, а когда переключался в образ — словами из текста роли, которую должен был играть.

В театре знали эту привычку Николая Константиновича: не только на сцене, но и за кулисами он порой неожиданно обращался к партнерам с репликой из того или иного спектакля. В глубине его умных светло-серых глаз вдруг зажигался озорной огонек.

Известный педагог сценического движения и фехтмейстер И. Э. Кох, ставя и поправляя отдельные эпизоды в спектаклях, иногда навещал за кулисами Симонова и Честнокова. Он приходил к ним в гримуборную обычно для того, чтобы побеседовать с Честноковым по его сценам. «Но в присутствии Симонова было лучше не разговаривать, — вспоминал он. — Мы выходили в коридорчик, плотно прикрыв за собой дверь. Как мне казалось, Симонов по мере того, как надевал костюм и гримировался (он все это делал сам, только парик ему помогали надеть), входил в состояние, свойственное образу. И в антрактах он был предельно сосредоточен, продолжая оставаться в образе. Он не освобождался и поэтому безумно уставал к концу спектакля. В его присутствии около гримуборной старались не разговаривать. Если же раздавались громкие голоса, он выскакивал и с гневом, в очень резкой форме, делал замечание, что ему мешают сосредоточиться». Даже А. Г. Белоусова, когда играла в одних спектаклях с мужем, не нарушала непреложного закона и обычно узнавала о самочувствии Симонова через одевальщиц.

И. Э. Кох работал с Симоновым еще до войны, в пору подготовки спектаклей «Фландрия» и «Макбет», в которых было много фехтовальных эпизодов. Он любил этого актера и тонко чувствовал своеобразие его творческой природы. «Николай Константинович обычно оставался необычайно серьезным, — рассказывал Кох. — И мало походил на артиста, как мы его себе представляем: сосредоточенный, вдумчивый и даже суровый человек. В жизни он мог очень сильно сердиться и столь же сильно радоваться, заразительно смеяться. И в сценических работах Симонова эти две эмоции — гнева и радости — помогали ему справляться с образами, где в основе лежала та же природа чувств. Мне казалось, что эмоция грусти совершенно не была ему доступна, никогда не видел его печальным человеком. Если являлся повод к огорчению, то он начинал сердиться, гневаться, а не грустить».

После спектакля дух актера еще долго оставался во власти того нервного подъема, который он переживал, исполняя роль. Вернувшись домой, он не сразу мог рассредоточиться, ходил по комнате, курил, начинал перебирать книги и газеты. Ложился в такой день поздно и засыпал не ранее трех часов ночи.

С той же тщательностью и мерой самоотдачи он готовился к концертным выступлениям — независимо от их ранга: в скромном ли фабричном клубе, или перед аудиторией прославленных театральных залов.

За час до выхода Николай Константинович был уже собран. Надет строгий черным костюм, на столе приготовлена «походная амуниция»: тюбик с тоном, гребенка, лигниновые салфеточки, коробка папирос, термос с чаем. Если требовалось для сценических отрывков или декламации — подсвечник, книга.

Симонов со временем разлюбил экспромты. От неожиданных приглашений, экстренных поручений — а их всегда немало в жизни большого артиста — отказывался решительно и бесповоротно. Он предпочитал знать заранее, как минимум накануне, что предстоит ему делать завтра.

От юношеской анархической бравады и бесшабашного молодечества не осталось и следа. Теперь на Симонова указывали как на образец аккуратности. В точности и верности обязательств он видел меру уважения к людям, его любимым словом, выражавшим похвалу кому-либо, было слово «обязательный» человек.

Приглашений на концерты было много. Артист участвовал и в памятном торжественном гала-представлении, посвященном 250-летию Ленинграда. Оно состоялось 22 июня 1957 года. Симонов в гриме Петра I произносил речь к войску: «Воины России — сыны Отечества! Чады мои возлюбленные...»

Юбилей затронул сокровенные струны симоновского сердца. Он горячо любил «Петра творенье», видел в нем одну из жемчужин России, средоточие национальной славы. Редко выступавший в печати, актер на этот раз откликнулся взволнованной статьей в журнале «Нева». «Ленинград, — писал Симонов, — город незабываемых прекрасных традиций, немеркнущей русской славы, подвигов и великих свершений... Ломоносов и Менделеев, Тимирязев и Павлов, Чайковский и Римский-Корсаков, Мусоргский и Бородин — на стенах домов мемориальные доски с именами людей, несущих в века немеркнущую славу России... Мы — наследники неоценимых богатств, величия, мужества и талантов русских людей».

Достоянием города стали и традиции старейшей русской сцены, на которой выступал актер. В пятидесятые годы Академический театр драмы снова переживал пору подъема, заняв ведущее место в ленинградской художественной жизни. В исторической перспективе еще отчетливее видится масштаб его спектаклей «Живой труп», «Пучина», «На дне», в современном репертуаре — «Годы странствий», «Оптимистическая трагедия», «Бег».

Театр располагал труппой, которую без оговорок могли бы назвать тогда одной из лучших в мире. Это был ансамбль особого типа — ансамбль «звезд». Симонов выходил на подмостки вместе с партнерами неповторимой индивидуальности, достигшими вершин искусства, среди них — Черкасов, Толубеев, Скоробогатов, Меркурьев,

Борисов, Честноков, Тиме, Рашевская, Карякина, Лебзак... В сценических сцеплениях спектаклей пушкинцев возникала еще одна органическая связь — единство высокой человеческой одаренности, содружество талантов. Именно содружество, со-единение, где у каждого участника в границах образа сохранялась полнота творческой свободы. Масштаб личности артиста становился масштабом художественного измерения спектакля.

Внутреннему зрению Симонова была открыта гармония духовных связей людей, непреложность и сила нравственной сверхзадачи спектакля, достижимой лишь совокупными усилиями всех исполнителей. И если в этом общем движении его образ порой светил ярче других, то не потому ли, что художник творил в меру всех сил, дарованных ему природой, а она, как иногда казалось, одарила его, позабыв о мере...

ГЛАВА 6

ПОСЛЕДНЕЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ...

На Ленинградской студии телевидения было решено экранизировать лесковского «Очарованного странника». Режиссер Иван Федорович Ермаков давно вынашивал этот замысел. И в выборе актера на главную роль не испытывал колебаний — Симонов!..

В начале января 1961 года Николай Константинович получил от Ермакова письмо-предложение: «...Надеюсь, что роль Ивана Северьяновича придется Вам по душе, — он такой же русский богатырь, как и Вы. Жду Вашего звонка». Актер незамедлительно дал согласие.

Поздними вечерами Николай Константинович стал ездить на Петроградскую сторону, где на улице Чапыгина разместилась телестудия. Съемки велись в ночные смены в просторной седьмой студии. Там выстроили макет пароходика, на котором начиналось действие фильма.

...В длиннополом стареньком пальто, сжимая в руке неизменную кепку, наклонив голову и чуть сутулясь, Симонов шел по коридору. Из артистической, где он переодевался и гримировался, выходил, на удивление всем, уже иной человек: развернутые плечи, богатырская осанка.

Между артистом и режиссером сразу установилось полное доверие. Оба любили Лескова, глубоко чувствова-

ли его самобытность и были едины в общем стремлении — полнее раскрыть душу лесковской прозы, обаяние и силу ее характеров. Ермакову почти и не приходилось вмешиваться в ход репетиций — Симонов действовал, словно угадывая, дополняя и обогащая режиссерские задачи.

К моменту встречи с произведением Лескова за плечами И. Ф. Ермакова уже имелся опыт телевизионных постановок русской классики: «Два брата» Лермонтова, «Нахлебник» Тургенева, «Белые ночи» Достоевского.

В сценарии «Очарованного странника» всех удивил зачин — огромный, неправдоподобно длинный монолог Флягина, где он рассказывал о своей жизни. Скептики доказывали невозможность такого приема: «Через две-три минуты зритель начнет зевать, необходимы монтажные перебивки, действие должно развиваться динамично». С Ермаковым спорили, убеждая, что кино и телевидение — близнецы, в основе того и другого — единая действенная, наглядно-изобразительная природа. Иван Федорович отстаивал свою точку зрения: «На телевидении в особенности действие может быть выражено через действие мысли. А потому телетеатр должен взять на вооружение и монологи, и выразительное молчание, и прямую речь в публику, и знаменитые некогда «а порте» (реплики в сторону)».

Сомнения разрешил исполнитель центральной роли. На репетициях почти сразу обнаружилось поразительное обстоятельство — монолог-исповедь Флягина — Симонова обретал неотразимую, зачаровывающую силу, бравшую в плен всех присутствовавших. Сколько бы ни читал его актер, каждый раз по-иному, выделяя новые детали и краски, но с неизменным эмоциональным подъемом, с властной притягательностью...

На роль Грушеньки Ермаков пригласил актрису Т. В. Доронину. Она поначалу отказалась, признавшись, что... боится играть рядом со своим кумиром, рядом с Симоновым. Режиссер продолжал настаивать. На первой репетиции Доронина никак не могла справиться с волнением. На реплики Николая Константиновича отвечала хриплым шепотом, судорожно вцепившись в тетрадку с текстом (который уже знала наизусть). Симонов быстро почувствовал, что необходимо поддержать актрису, помочь ей. Обратившись к Ермакову, он ободряюще улыбнулся и сказал: «Вот это актриса! Такого я не ожидал». Этой дружеской поддержки оказалось достаточно, чтобы

Доронина поверила в себя. «И каждая съемка с участием Симонова была для меня настоящим счастьем», — признавалась она впоследствии.

Картину снимали споро, делали не более двух-трех дублей. Через два месяца фильм вышел на телевизионный экран.

Первые же кадры неторопливо погружали зрителя в своеобразное духовное пространство лесковского повествования, создавали настроение печальное и просветленное одновременно. Небольшое суденышко двигалось по Ладожскому озеру мимо тихих сиротливых берегов. Северное небо скорбно склонялось над водой и, казалось, вместе с ее течением уплывало куда-то за горизонт, где были, наверное, все такие же берега, все тот же простор, способный вместить любую бесконечную думу и грусть.

Человек могучего сложения, с выправкой бывалого солдата, но при этом облаченный в послушничий подрясник и черную шапочку, из-под которой выбивались волнистые пряди седых волос, одиноко стоял на палубе и смотрел в эту даль. Необычайная фигура его привлекала внимание других пассажиров, которых окружающий суровый и скупой пейзаж побуждал сильнее тесниться друг к другу и искать душевного обогрева в огоньке разгорающейся беседы. Вовлечь в такую беседу таинственного великана-черноризника было для всех чрезвычайно заманчиво, и вот уже какой-то любознательный купец осмелился нарушить его уединенные размышления нетерпеливым вопросом. Монах неспешно обернулся, открывая свой крупный благородный лик, и с готовностью ответил. Затем, слово за слово, он так же послушно и охотно приступил к обстоятельному рассказу о своей удивительной жизни...

Так начинается эпическое киносказание о русском богатыре Иване Северьяновиче Флягине, и уже здесь, в зачине фильма, многое заставляет задуматься. Рождается вопрос, можно ли возникшую в самом начале ситуацию полной и откровенной исповеди человека перед незнакомыми людьми определить только как художественную условность, как удобную «рамку» занимательного сюжета? А не приоткрывается ли в ней нечто гораздо большее — какие-то существенные черты характера героя и шире — национального характера, некий своеобразный склад общения, испокон века утвердившийся на Руси? Ведь маленькое суденышко, на котором плывет герой, — своеобразный «ковчег», где внимательный глаз

камеры ненавязчиво отмечает представителей едва ли не всех российских сословий и возрастов. А все вместе они образуют некий малый, скромный собирательный портрет того народа, общими неиссякаемыми силами и талантом которого производились в каждом поколении свои праведники, «добры молодцы» и самородки, подобные Ивану Флягину. Должно быть, именно так воспринимает своих собеседников сам «очарованный странник» — они для него не случайный пестрый люд, а именно народ, «мир», пред которым он готов всегда ответ держать, как перед совестью. Все они — одно родное целое, и он — один из них. Поэтому-то даже на секунду не может возникнуть для него вопроса, доверяться ли этим «первым встречным», утаить ли от них какую-нибудь сокровенную мысль или боль... Он весь открыт, весь на виду. И не было в маленьком «ковчеге» человека, который не принял бы с должной почтительностью и благодарностью этот дар до конца распахнутой души. По мере того как вел свой рассказ симоновский герой, все ближе придвигались к нему люди и слушали с полной мерой отдачи, переживая с ним и гордясь им.

...Итак, затаив дыхание, слушали его, а он все говорил, и рассказ этот по длительности своей явно превосходил все возможные границы, предусмотренные законами кинематографа. Монтируя отснятый фильм, Ермаков уже не сомневался в своей правоте. Он без колебаний отказался от сопровождающих монолог подрисовок-иллюстраций, которые были первоначально намечены. Окончательно выяснилось, что и эти малые уступки музе зрелищ досадно излишни и что как бы долго ни вел свой монолог Симонов, хотелось только одного: чтобы чудо, творимое им, не кончалось, чтобы продолжало жить на экране его поразительное по какой-то духовной обнаженности лицо и чтобы бесконечно звучали в его устах родниковые слова лесковской прозы, которые актер доносил, «не расплескав», во всем их блеске, чистоте и богатстве.

Быть может, мало кому довелось так близко подойти к самой сердцевине творчества классика, как удалось это сделать Симонову, наделившему плотью и кровью один из лучших образов писателя.

«Человек живет словами», — говорил Лесков. Действительно, каково слово, излетающее из уст человека — красно или бедно, правдиво или лукаво, холодно или любовно, — таков часто и сам человек. Полноту единства

слова и личности, ее мирочувствия открывал Симонов в этой своей роли. В его исполнении красота, органика, святость речи обретали высокий нравственный смысл.

Фильм заставлял сызнова задуматься о судьбах русского слова. Оскудение слова влечет за собой и оскудение души. И разве не очевидно, что падение достоинства человека выражается и в падении, опошлении его языка?

В рассказе Флягина — Симонова переливались, вспыхивали грани неповторимых лесковских слов-самоцветов. Они-то и были едва ли не главными проводниками к раскрытию необычайно самобытного — тоже «самоцветного» — характера героя. Изливаемые щедрым многоструйным потоком, они свидетельствовали о неисчерпаемых творческих запасах рождавшей их души.

«Живучи при отце на кучерском дворе, всю жизнь свою я проводил на конюшне, и тут я постиг тайну познания в животном и, можно сказать, возлюбил коня» — так начинал Иван Северьянович — Симонов рассказ о своем «особом даровании от природы» — понимать толк в лошадях и «руководствовать» ими. Вот это точно найденное торжественно-высокое слово «возлюбил» и объясняет, откуда, из каких источников рождалась та красочная и неповторимая образность, которой были проникнуты его рассуждения о достоинствах и повадках подопечных «вяток, казанок, калмыков, битюцких, донских», каждая из которых свой нрав и «понятие» имела и своего подхода требовала.

Кони требовали не только любви, но и смекалки, и неподдельной отваги, и силушки недюжинной. Незабываемы в исполнении Симонова два случая из жизни Ивана Северьяновича, когда эти качества особенно ему пригодились. «Виновника» одного из них симоновский герой «припечатал» выразительным словечком «астроном». А в ответ на расспросы заинтригованных слушателей пояснил, что, когда он у графа в кучерах служил, у него среди дышловых конь «с астрономией был — как только его сильно потянешь, он сейчас голову кверху дерет и прах его знает куда на небо созерцает. Эти астрономы в корню — нет их хуже, а особенно в дышле они самые опасные, за конем с такою повадкою форейтор завсегда смотри, потому что астроном сам не зрит, как тычет ногами и невесть куда попадает». Однажды, занятый воспитанием своего «астронома», Иван Флягин лишь в последний момент заметил, что дело неладно — лопнул тормоз и

шестерка лошадей на всех парах несется к пропасти. «Не знаю, жалко ли мне господ или себя стало, но только я, видя неминуемую гибель, с подседельной бросился прямо на дышло и на конце повис...» Это был первый случай в его жизни, когда он «погибал и не погиб». Потом таких случаев было немало.

Другая замечательная история связана с усмирением дикого коня, который много людей погубил и которого даже «бешеный усмиритель», англичанин Рарей, не смог одолеть, а Иван Северьянович взял татарскую нагайку и горшок с жидким тестом, вскочил на «проклятого зверя» и, не дав ему опомниться, — «трах горшок об лоб: горшок разбил, и тесто потекло и в глаза и в ноздри». Озорно оскалясь, Флягин — Симонов переходил к самому жаркому моменту рассказа, иллюстрируя его азартной жестикуляцией: «Он испужался, думает: «Что такое?» А я скоро схватил с головы картуз в левую руку и прямо им коню еще больше на глаза тесто натираю, а нагайкой по боку щелк... Он ек да вперед, а я его картузом по глазам тру, чтобы ему совсем зрение в глазах замутить, а нагайкой еще по другому боку... Да и пошел, и пошел его парить...»

Было что-то от веселой русской сказки в этой истории, как ее передавал Симонов, и еще, конечно, напоминала она о другом лесковском герое — косом Левше, который смекалкой да сноровкой в деле тоже англичанам нос утер. Как у каждого лесковского героя, была у него своя «особинка», необычайно выразительная, которая делала неповторимыми и подвижничество его, и чистоту, и всякое душевное движение. Особинка эта состояла в том, что Иван Северьянович был странник «очарованный» — очарованный красотой мира и человека. По своему мирочувствию он был подлинный «артист» — слово это в повести восстанавливалось в своем изначальном почетнейшем смысле — такое же примерно, в каком употребляли его Гоголь и Блок. Они имели в виду не ремесло, а великий духовный дар, дар часто жертвенный, без которого не может сформироваться прекрасная человеческая личность. Именно таким даром был в высшей степени наделен сам Симонов. Оттого актеру удалось необычайно убедительно раскрыть его в своем герое.

Встреча Ивана Северьяновича с Грушенькой, с «красой, природы совершенством», за которую, по собственным его словам, «восхищенному человеку погибнуть... даже радость», становится центром фильма.

В продолжение всего этого напряженнейшего вечера, когда, казалось, через какую-то пробоину жизни, знавшей до сих пор узду тяжелой службы да десятилетний татарский плен, с невероятным напором прорвались все душевные силы Ивана Флягина — Симонова, лик его сохранял выражение потрясенности и какой-то детской счастливой обезоруженности перед красотой и талантом другого человека. Не отрывая завороженного взгляда от Грушеньки, кидал он ей на поднос одного сторублевого «лебедя» за другим. Груша, подчиняясь властным взглядам отца, все пела, и была «песня от песни могучее», а как в пляс пошла — то плывя, то каблучком притопывая, изгибая стан, — тут уж все не выдержали, сорвались с мест. Поддаваясь всесокрушающему порыву сердца, в безумстве упоения, яростно присвистывал в такт музыке Флягин — Симонов и кидал под ноги цыганке все оставшиеся деньги.

Потом бросался на колени и в горячке восторга выкрикивал: «Не ты ли, окаянная, небо и землю сделала?» Но лицо ее становилось все мрачнее. Наконец под утро, уже не скрывая «черных молний во взгляде», обращенном к Ивану Северьяновичу, Груша запела: «Отойди, не гляди, скройся с глаз ты моих...» И закончила с вызовом, но в то же время как-то обреченно: «А меня с красоты продадут, продадут...»

Герой Симонова все видел и понимал: и то, что Груша пела для него по принуждению, и то, что сердцем тянулась она к молодому гусару. Ничто не ускользнуло от него. Но в нем не было ни тени обиды. Он, представитель благороднейшей человеческой породы, был начисто лишен всякой самолюбивой рефлексии. При встрече с красотой он воистину предавался ей весь, воистину себя не помнил и внимал в буквальном смысле самозабвенно. Никакого самоунижения в этом, конечно, не было. А была высота отречения от себя, доступная (и в этом есть справедливый парадокс) лишь наиболее благородным и значительным личностям. Во Флягине — Симонове мы имеем дело не только с абсолютной мерой поклонения прекрасному, но и абсолютной мерой понимания Иваном Северьяновичем другого человека и сочувствия ему — вплоть до приятия недобрых чувств в отношении себя и сострадания этим чувствам.

В роли Ивана Северьяновича было нечто общее с другими вершинными созданиями симоновского творчества — с великой жизненной мощью Петра, с безмерностью тос-

кующей души и артистизмом Феди Протасова, с гордым достоинством мудрого Сатина.

Но, пожалуй, эпический образ русского богатыря, увековеченный Лесковым, по духовному своему наполнению был особенно близок Симонову. Через него актер мог передать не какую-то часть своей личности, но всего себя, и передать очень прямо, непосредственно. Симоновский герой в большей мере, чем его литературный прототип из повести, наследовал этический кодекс русского богатырства. В самом деле, далеко не все поступки лесковского Ивана Флягина выдерживают проверку с этой стороны: иногда, особенно в молодости, ему приходила охота просто поиграть своей силой. Игры случались жестокие, иногда с трагическим финалом. В фильме материал повести отобран так, что образ героя оказывается очищенным от всяких случайных и сомнительных черт, великая сила его лишена всякой стихийности — она всегда направлена на добро и служение людям, что искони считалось основным условием богатырского подвига. Иван Северьянович в трактовке Симонова был в этом смысле очень близок не только Левше, но и «народным праведникам» Лескова, таким, как Однодум или Несмертельный Голован.

В финале фильма опять возникала палуба парохода. Проплывали мимо озерные плесы, лесистые берега, белокаменный храм на крутом холме. Вдохновенное и сосредоточенное лицо героя появлялось в кадре. Он говорил о готовности снова послужить ратному делу: «Непременно буду воевать — скоро война с басурманами начнется». И с огромной силой проникновенности звучали в фильме последние слова Флягина — Симонова: «Мне за народ наш русский помереть очень хочется». Актер произносил их негромко, безыскусно, но с непреложной верой в свой долг, с чувством суровой и неотступной любви к людям, к народу русскому, которому грозит «всегубительство».

В «Очарованном страннике» мощь Симонова-артиста снова выступила в нерасторжимом единении с духовной глубиной его личности, кровно связанной с прошлым и настоящим России. Заново рожденный лесковский образ будил и укреплял веру в неиссякаемый источник народной силы.

В день, когда по телевидению объявили премьеру «Очарованного странника», смотреть фильм собралась вся симоновская семья. Оказались свободными от вечернего спектакля и Анна Григорьевна, и Николай Константинович — в театре был выходной. Все устроились поудобнее перед телевизором. Диктор объявил начало. Стихли разговоры, по экрану, рассекая озерную гладь, двинулось небольшое, старинных очертаний суденышко... Симонов сидел в кресле сбоку, одной рукой обняв устроившегося у него на коленях внука Сергея. Он смотрел на домочадцев. Дети... Господи, да какие же они дети — вполне взрослые граждане! Вот уже и внуки пошли. Скоротечное время — неумолимый бег жизни. Как стремительно пронеслось все, не успел оглянуться, как и сам вот-вот разменяешь седьмой десяток. Но прожитое не исчезло бесследно, оно осталось с ним, в его сердце, — страдания, счастье, и удалая юность, и взлеты творчества, и годы лихолетья... Нежно поглаживая вихрастую головку внука, Симонов мечтательно улыбался. Он испытывал чувство глубокой привязанности к детям, к своей семье. Заботливо следил за их судьбой, хотя иногда мог показаться суровым отцом. Он стремился воспитывать как бы незаметно, так, чтобы не чувствовались давление и опека. Ему всегда казалось, что поучениями, нотациями мало чего достигнешь. Не сильнее ли действует просто личный пример родителей, сама их жизнь, бытовой уклад, творческие и нравственные идеалы? Жаль, конечно, что никто из детей не избрал профессиональной дороги отца. А впрочем... Каждому свое. И дочери и сын сами сделали выбор. Елена стала филологом. Катя скоро оканчивает архитектурный факультет Института имени Репина... Николай проходит курс медицинского института, готовится стать хирургом. Все увлечены делом, много работают, читают. Растут! Не грех немножечко и погордиться своими чадами.

Привязанность Симонова к детям была связана и с тем, что много детского сохранялось в его собственной душе. Для тех, кто знал Николая Константиновича, он оставался «большим ребенком», нередко поражая людей духовной чистотой и особым удивленно-доверчивым отношением к миру.

...К моменту, когда на экране уже завершился круг жизни черноризника Ивана Флягина, внук Сергей сладко посапывал, сонно прижавшись головой к плечу деда. Николай Константинович бережно отнес его на постель.

Спустя несколько недель Анна Григорьевна принесла письмо. Симонов подошел, вскрыл конверт: «...Сердечно верю, что роль фельдмаршала Кутузова сроднит Вас с нашей дружной съемочной группой. Подумайте над этим

предложением и пришлите обязательно мне Ваше согласие». На листке стояла подпись: Бондарчук, и дата — 16 мая 1961 года.

Вероятно, не без влияния фильма «Очарованный странник» возникло у известного актера и кинорежиссера С. Ф. Бондарчука намерение пригласить Симонова сниматься в грандиозной киноэпопее по роману Толстого «Война и мир». Симонов расценил возможность воплотить образ великого полководца как большую для себя честь. Вскоре он выехал в столицу на кинопробы — они прошли успешно. Спустя короткое время пришло сообщение, что он утвержден на роль, и актер с головой ушел в подготовительную работу. Дома на столе росла стопка книг. В подходе к своим историческим образам Симонов сам становился историком. Много часов провел он на открывшейся в Артиллерийском музее выставке, посвященной 150-летию Отечественной войны 1812 года. Подолгу стоял перед священными реликвиями, рассматривал гравюры и цветные литографии, боевые знамена и штандарты. От времени поблекли краски и узорное шитье военных стягов, но не под ними ли шли в атаку ахтырские гусары и новороссийские драгуны, опрокинувшие виртенбергские полки и захватившие французские пушки? Может быть, под одним из таких знамен сподвижник Кутузова Петр Багратион, смертельно раненный, писал свой вошедший в историю рапорт: «В сей день войско русское показало совершенную неустрашимость и неслыханную храбрость от генерала до солдата. День сей знаменит редким героизмом российских воинов, жертвовавших охотно своею жизнью...»

Размышляя над личностью легендарного фельдмаршала, Симонов исследовал его характер: кроме опыта, Кутузов обладал мужеством, прозорливым умом, выдержкой и уверенностью в победе. Его стратегия основывалась на том, что, обороняя Россию, он временно жертвовал ее землей, но сберегал самое главное — народ, армию, человеческие жизни. Да и жертвовал ли? А может быть, использовал чудодейственные защитные силы самой русской земли, необъятные пространства которой не однажды проглатывали полчища иноплеменных захватчиков.

Артист увидел силу произведения Толстого в том, что в нем воспет высочайший дух народа. Ключом ко всему роману он считал следующие слова писателя о Кутузове: «...Долголетним военным опытом он знал и старческим умом понимая, что руководить сотнями тысяч человек,

борющихся со смертью, нельзя одному человеку, и знал, что решают участь сражения не распоряжения главнокомандующего, не место, на котором стоят войска, не количество пушек и убитых лошадей, а та неуловимая сила, называемая духом войска, и он следил за этой силой и руководил ею, насколько это было в его власти».

Симонову не довелось сыграть в фильме «Война и мир». По каким-то причинам возникшая было договоренность расстроилась. Можно глубоко пожалеть о том, что работа над образом Кутузова прервалась. Отказ Симонов получил в день премьеры «Маленьких трагедий». Обычно в такие дни он к телефону не подходил. Но на этот раз вызывала междугородная: голос в трубке приносил извинения киностудии за непредвиденные обстоятельства... По тому, как изменился в лице актер, домашние поняли, что случилось нечто серьезное. Николай Константинович долго и мучительно переживал это сообщение.

Вместо роли полководца Симонову тогда предложили в цветном приключенческо-развлекательном фильме «Человек-амфибия» роль доктора Сальваторе, разрабатывающего странный проект: увести всех бедняков в «счастливую страну, где их никто не будет притеснять, — в океан», пересадив им для этого... жабры. С горечью и внутренней досадой актер позже признавался: «Нет, я не в обиде на наших кинематографистов. Снимался немало. Да и сейчас предложений много. Но знаете, предлагают чаще роли типа «свадебного генерала»...»

В театре Симонов готовился выступить в роли Сальери. Сызнова встреча с Пушкиным, его любимым поэтом. И она была так своевременна, эта встреча. Николай Константинович не мог быть вполне удовлетворенным своей артистической судьбой в предшествующие годы.

...Актер тосковал по ролям современников. Он играл их в отдельных спектаклях, что появлялись на сцене театра, — в «Цветах живых» Н. Ф. Погодина и «На диком бреге» Б. Н. Полевого, в «Диком капитане» Ю. Смуула, в «Тяжком обвинении» Л. Р. Шейнина. Но не было в них настоящей опоры его таланту. Образы быстро стерлись из памяти зрителей, не вспоминал о них и сам исполнитель. Из сыгранного ему самому остались дороги Муравьев в «Победителях», Суходолов в «Сонете Петрарки» да Хлебников в «Персональном деле». Он знал, сколь скудно число хороших современных пьес, большинство из них страдало одинаковыми недостатками — натянутостью, примитивностью конфликта, слабой обрисов-

кой характеров. Симонов сетовал на то, что, создавая свои пьесы, драматурги не учитывали конкретных исполнителей, не писали специально для них, как это делал, например, А. Н. Островский. Ведь образ лепит не только драматург, но и актер!

В ту пору в советском театре продолжалось преодоление тенденций нормативного, декларативного искусства. От общих мест к частной жизни, от пафоса и парадности к человеку и его земным тревогам и заботам — таково было направление поворота, наметившегося со средины пятидесятых годов. Интерес художников к нравственным вопросам отражал своеобразие исторического движения: жажду трезвой оценки прожитого, углубление этических критериев, бескомпромиссность требований к личности, подъем духовного самосознания людей. На сценах страны широко ставились пьесы В. С. Розова и А. М. Володина, общественный резонанс имели спектакли по пьесам «Иркутская история» А. Н. Арбузова, «Океан» А. П. Штейна. Особенно пристальным было внимание писателей к судьбе молодого человека.

И все же Симонов был прав в своем недовольстве драматургией. В диалектике театрального движения тогда же стала обозначаться и его ограниченность: преодоление обезличенности, утверждение человека, раскрепощение его внутреннего мира от власти догм и мертвых схем нередко происходило в отрыве от целого. В произведениях сценического искусства морально-этические ценности не всегда сопрягались с ценностями общенародными, государственно-патриотическими. Обаяние многих действующих лиц драмы тех лет заключалось в чистоте помыслов, в страстности порывов. Однако им подчас недоставало зрелости мысли, кругозора, горизонт их деятельности был неширок. Отсутствие сильных, мужественных характеров не могло не сказываться и на актерском искусстве. Вот почему важно было сохранять внимание и к классической драматургии в репертуаре.

В Театре драмы имени Пушкина на рубеже 50—60-х годов в потоке довольно поверхностных спектаклей о современности продолжали возвышаться не сходившие со сцены «Живой труп», «На дне». В 1958 году возобновили «Дворянское гнездо». Большим успехом пользовались спектакли с участием Н. К. Черкасова — «Бег» и «Все остается людям».

Симонов уже не играл Лаврецкого, но продолжал выходить на подмостки в прославленных своих ролях — Протасова, Сатина. Образы не тускнели от времени — они жили вместе с ним, развиваясь, обогащаясь, снова и снова потрясая зрителей взлетами высоких страстей.

1962 год прибавил к этим сценическим жемчужинам еще одну: Сальери в пушкинских «Маленьких трагедиях», поставленных Вивьеном.

Конечно, в назначении на роль Сальери актера, все естество которого воплощенное моцартианство, выразились парадоксальность, причудливость фантазии режиссера. После Сатина Вивьен снова поручил Симонову роль человека, на совести которого убийство.

Николай Константинович от назначения не уклонился. У него рождались тревога, сомнения, но крепла и радость — опять встреча с Пушкиным. Вскоре после начала репетиций по театру разнесся слух: «Симонов играет не по Пушкину». Консультант спектакля, известный комментатор пушкинских текстов С. М. Бонди, ходил озабоченный и хмурый.

Нельзя сказать, чтобы актер мучился над этой ролью, но работа оказалась очень трудной. Образ Сальери требовал изучения истории, фактов, обстоятельств. Создавая роль, Симонов по обыкновению сам был и ее режиссером, и консультантом-историком, костюмером, гримером и т. п. Его творческая природа была наделена такой мерой духовной самодостаточности и универсальности, что он сам заключал в себе целый театр — театр одного Актера...

Всего сорок коротких минут шло действие трагедии «Моцарт и Сальери». Но они требовали такого напряжения внутренних сил, что актеру казались равными даже не сорока часам, а сорока дням и ночам. Они пролетают как одно мгновение, но чего-чего только не содержат в себе! Какой бешеной внутренней жизнью живет внешне не очень подвижный герой в эти сорок минут!.. «Да, я — Сальери — внутренне подхлестываю себя, подхлестываю время, чтобы успеть. Может быть, боюсь, что не устою, что одолеют сомнения, боюсь не смочь. Мне страшно одуматься, отвлечься: вдруг придут отрезвление и благоразумие, вдруг во мне возьмут верх любовь к Моцарту, преклонение перед ним, перед истинно великим Искусством. Ведь Сальери любит Моцарта, приходит в восторг от его музыки, понимает всю необъятность его гения...»

Для Николая Константиновича характер Сальери не укладывался в привычные рамки. Нет, это не драма — из зависти взял и отравил Моцарта, — в судьбе героя ему

виделась трагедия. Здесь-то и вызревало основное несогласие с С. М. Бонди. Не раз исполнители (Моцарта играл В. И. Честноков) вместе с Бонди собирались в кабинете Вивьена. Во время этих бесед обходительный и тихий Бонди вдруг взрывался и отчаянно спорил с Николаем Константиновичем. Актер был непреклонен: наклонив голову и глядя на свои крепко сцепленные пальцы, он отвечал сдержанно и кратко. А одну из таких встреч завершил фразой, не оставлявшей надежд оппонентам, сухо сказал: «Либо трактовка будет такой, как я ее понимаю, либо я вовсе играть не буду». Режиссер Даусон, вспоминая, как полыхали страсти вокруг Сальери, заметил: «Симонов — романтический актер с резко выраженной индивидуальностью. Злодея ему было интересно раскрыть лишь в высоком плане. Кого бы он ни играл, он на сцене всегда выражал благородство».

В новой роли Симонов сыграл одновременно и Сальери и... Моцарта. Более того, некоторые критики сочли, что в спектакле парадоксально сместились оценки персонажей. Сальери вызывал неподдельное сочувствие — по сравнению с Моцартом (Честноков).

В разгар репетиций Симонов почувствовал настоятельную потребность обратиться к мольберту и краскам. Его раздумья нашли отражение в картине, которую он тогда писал — «Сальери слушает Моцарта». В белой блузе, с просветленным лицом, стоит Моцарт. Художник говорил, что Моцарт ему был нужен таким, каким он видится Сальери, — как высшее воплощение духовного величия человека, как недосягаемый идеал прекрасного. И рядом Сальери с головой, опущенной на скрещенные руки... Он только что бросил яд в стакан Моцарта. И Моцарт выпил отравленное вино.

Но не менее важен Симонову и Сальери. Что происходит с ним? Почему он прячет лицо? Главное здесь — душа художника, на миг подавшего руку злодейству. Только на один миг... И злодейство совершилось. Сальери закрыл лицо — потому что оно ужасно. Ужасно не жестокостью, нет — раскаянием. Он понял вдруг, что Моцарт не умрет, Моцарт шагает в бессмертие. А умер в этот миг сам Сальери. И хочется кричать от злости и боли за него. Зачем он убил друга? И жаль Сальери — ведь он художник, истинный художник... Нет, Пушкин писал не трагедию зависти. Все гораздо глубже. Пушкин необъятен... «Моцарт и Сальери» — это вся философия искусства...

В начале действия Сальери — Симонов сидел за фортепиано, тяжело опустив белую напудренную голову на черную крышку. Вдруг, будто током пронзенная, его фигура порывисто выпрямилась. Он хватал с пюпитра ноты и, скомкав, сбрасывал в сторону. Невидящим, отуманенным взглядом смотрел в мгновенно оцепеневший зал. И обрушивал на него лихорадочные, будто одержимые бредовой страстью слова первого своего монолога. Всей силой смятенных чувств он убеждал: «Нет правды на земле. Но правды нет — и выше...»

Да, страсть затмила сознание Сальери. Но что же это за чувство, которое помрачило разум такого недюжинного человека, завладело всем существом, сделало его убийцей Друга, Гения, Искусства? Симонов раскрывал на сцене судьбу персонажа, путь которого мысленно прошел, пережил, перечувствовал целиком, от начала и до конца.

Долгими вечерами, после дневных репетиций в театре, Симонов часами с кистью в руке простаивал у мольберта, подолгу склонялся над столом, размышлял, шагая из угла в угол.

«...Что же это такое — «зависть»? А главное — как ее сыграть, чем наполнить свое внутреннее существо, какими желаниями, стремлениями, чтобы жить и действовать на сцене так, как живет и действует в трагедии пушкинский герой? Вот говорят — зависть, зависть... А что это за чувство? Оно же не «первородно», оно, если можно так выразиться, «производно». Что скрыто за ним, какие стремления, желания? Почему и как родилась она, зависть? Отчего, поднимаясь со дна человеческой души, так властно заполняет всю сущность человека? Почему, наконец, она так живуча и сегодня? Чем движим Сальери? Наверно, прежде всего стремлением быть первым, властвовать безраздельно над умами и душами людей... Честолюбие, тщеславие, самомнение, себялюбие стоят у колыбели зависти... Я — Сальери — чувствую, как подо мной колеблется почва, как здание Славы, построенное мною с таким усердием и трудом, вот-вот рухнет; я слышу победоносный гром славы Моцарта в веках... Это непереносимо! И я спешу. Я должен сегодня, сейчас должен совершить этот подвиг! Да, да, подвиг!.. Только это может предотвратить мое падение, сохранить мне место в ряду избранных. Стремление во что бы то ни стало увековечить себя... Как оно живуче, это желание «прославить себя в веках»! Тщеславие, жажда бессмертия толкнули Сальери на убийство...»

Исследуя тончайшие духовные движения характера, острая, напряженная мысль актера постепенно снимала покровы с тайны трагедии Сальери. Поднимая героя до высот моцартианской натуры, исполнитель одновременно беспощадно осуждал его преступление. И суд этот осуществлялся не со стороны, он вершился в самой душе Сальери — Симонова. В финале спектакля он повторял фразу «гений и злодейство — две вещи несовместные» с какой-то растерянностью и удивлением. Потом после паузы вдруг с яростной силой кричал: «Неправда!» И в отчаянии этого крика слышалась страшная для него догадка. В этот миг он словно ощутил, как на него самого надвигалась смерть — духовная его гибель. Симоновский Сальери прозревал правду — правду бессмысленности содеянного зла, трагической его непоправимости.

Артист понимал пушкинское произведение как современное. Он говорил: «Не случайно, наверное, именно сейчас, когда вопросы морали возведены у нас в ранг государственных, возрос интерес к таким произведениям, как «Маленькие трагедии» Пушкина, произведениям, в которых глубочайшие мысли о миропорядке воплощены в острых нравственных конфликтах».

Истоки трактовки пушкинского образа восходили к нравственному миру самого артиста — связаны с его органической неспособностью примиряться со злом в человеке. Все в Симонове сопротивлялось тому, чтобы, покорно следуя законам сценического перевоплощения, вместить недоброе в свою душу.

«Когда говорят, что Ревность, Зависть, Честолюбие — «вечные» чувства, во мне поднимается протест, — признавался актер. — Ведь если эти чувства вечны — значит, бессмысленна и борьба с ними. Не таится ли в этом утверждении исконности, вечности подобных свойств человека, невольное их оправдание?..» Вот что тревожило исполнителя. И вот почему в его сознании утвердилась мысль о непременном раскаянии героя, о пробуждении совести, приговор которой и становился самой беспощадной ему карой. Здесь взбунтовалось сердце Симонова, безмерно далекое и от малой жестокости или бесчеловечности. Всей душой он верил в человека и человеческое и дорожил хотя бы искрой покаянного света у тех, кто преступил нравственный закон. Актер сравнивал Сальери с шекспировским героем — с Отелло, «рассудок которого затмила страсть». Масштабы его образа и внутренняя тема — тема борьбы и мучений совести — позволяют увидеть родство симоновского Сальери с иными его трагическими героями — Борисом Годуновым, кардиналом Монтанелли. «Герой трагедии не может быть злодеем: им не может руководить такое низменное чувство, как злость», — заметил актер однажды. И мысль эта красноречиво характеризовала его миросозерцание, природу творческих идеалов.

Едва ли не все крупные создания Симонова — образы людей, чья совесть подвергалась трагическим испытаниям. Борис Годунов — погубитель царевича Дмитрия: Петр I рубил головы стрельцов, обрек на смерть сына; Макбет — убийца Дункана; Протасов — убивал себя; о Сатине в пьесе говорится, что он в прошлом — убийца; Иван Северьянович Флягин толкнул с обрыва Грушеньку; Монтанелли посылал на казнь сына; Сальери отравил Моцарта... К перечню можно присоединить роли, о которых артист мечтал, но не успел воплотить, — Арбенин, Рогожин, Раскольников.

Жизнь и смерть, точнее, напряженные, острейшие отношения своей жизни и чужой смерти артист осмыслял на уровне философском. И потому совершаемое его героями преступление из нарушения закона вырастало в трагедию всех к нему причастных, обнажало сложнейшие противоречия, становилось главным рубежом внутреннего бытия. Смерть в искусстве Симонова всегда освещена светом беспощадной правды и сострадания. Артист как бы анатомировал жизнь человеческого духа перед лицом гибели, в его творчестве преступник чаще оказывался жертвой непоправимого, трагического заблуждения. Итоги этого драматического процесса подводили к непреложной истине: жизнь вне правды, вне нравственного закона — это тоже смерть.

Так, через сознание вины возникала в душах симоновских героев трагедия совести, так начинались смертные ее муки, так приходило возмездие. Просветляющая сила его искусства в том и заключалась, что и в этот страшный миг, в момент духовной агонии, художник не мог оставить человека без надежды на спасение. Громадной силой личного сопереживания и веры он вел нас к катарсису, отчетливо указывая путь — через прозрение, раскаяние, искупление. Иногда искуплением становилась смерть — смерть обновительная, возвращавшая жизнь, награждавшая духовной победой... Искусством раскрытия и передачи этих напряженно сжатых внутренних процессов Симонов владел в совершенстве.

На генеральной репетиции «Маленьких трагедий» все с настороженным волнением ждали, как будет принят «Моцарт и Сальери»... В креслах партера сидели ленинградские филологи, театральные критики, режиссеры, актеры. После окончания действия в зале вдруг наступила страшная тишина. Зал молчал. За кулисами не сразу поняли, что это тишина потрясения. Ибо через мгновение она взорвалась шквалом аплодисментов и криками восторга. Зрители поднялись с мест и стоя приветствовали Симонова. Сомнения пуристов, которым казалось, что он спорит с Пушкиным, были повержены. Захватывала и покоряла сила трагических чувств артиста. Благодаря Симонову «Моцарт и Сальери» стал событием в театральной Пушкиниане.

Этот памятный актеру сезон — сезон 1962/63 года — оказался исключительно плодотворным. Едва стихли овации на премьере «Маленьких трагедий», а Николай Константинович уже был поглощен новой ролью. Сыграть ее он мечтал еще в период работы в Самарском театре. В репертуарный план была включена драма Г. Гауптмана «Перед заходом солнца». Симонову предстояло выступить в роли Маттиаса Клаузена.

И снова перед художником столкновение жизни и смерти, тайна предназначения человека, поиск смысла бытия. В финале пьесы герой сходит с ума и принимает яд... Именно это — навязчивая идея самоубийства и смерти — более всего поначалу смущало актера, который готов был даже отшатнуться от роли. Ему виделось нечто сентиментально-слезливое в последнем разговоре Маттиаса со слугой, в его уходе из жизни в «дверь, открытую в никуда». Такой конец мог быть воспринят как поражение героя — вот чего остерегался Симонов. Актер не ограничился изучением пьесы и иных произведений Гауптмана. Он обратился к творчеству других немецких писателей. И усилия не пропали даром. При чтении романа Б. Келлермана «Братья Шелленберг» Симонова поразила сцена самоубийства маленькой Женни — прозаическая ординарность, будничность, с которой она совершает этот акт... Стоицизм! Не им ли пронизано и сознание Маттиаса Клаузена?! Будничность мужества! Не в этом ли разгадка характера и ответ сомнениям?! Вот на чем можно «помириться» с ролью.

Социальную мелодраму Гауптмана Симонов стремился поднять до трагедии. Хорошо сознавая, что спор с автором всегда или почти всегда сулит актеру поражение, он все-таки решился радикально переосмыслить финал. Немецкой логике сюжета Симонов противопоставил сверхлогику собственного решения, пришедшего из глубин души. Нет, не мог рассудок Клаузена померкнуть, незачем ему было слабеть и никнуть. Этого нельзя допустить, жалкий Клаузен — из-за него не стоило терзать сердце. Он должен совершить «побег» — этот свой последний акт борьбы со злом не в помраченном состоянии, а в здравом рассудке, напрягши весь ум и волю.

Все, что в тексте финала пьесы подчеркивало затмение ума героя, актер и режиссер А. А. Музиль решительно отмели.

С чем же боролся и что защищал в спектакле симоновский Маттиас? Сюжет пьесы основан на том, что взрослые дети в борьбе за наследство объявили душевнобольным и учредили опеку над старым отцом, осмелившимся полюбить юную девушку.

...Собравшихся родственников Клаузен — Симонов обводил твердым взглядом, в котором читался вызов. Не правда ли, какая пища для обывателей: семидесятилетний старик, отец взрослых детей, дедушка, окруженный внуками, влюбился! И в кого! В юное существо, девушку. «Все, что меня окружает: дети, картины, ковры, столы, стулья, да и все мое прошлое — для меня хлам... Я решил обрубить канат, который привязывает меня к старому кораблю, к его прежнему курсу», — эти слова Клаузен — Симонов произносил с вдохновением и верой, в глазах его пламенел свет — свет любви к Инкен. В свои семьдесят лет симоновский Клаузен начинал новую жизнь.

Артист не идеализировал героя, но он горячо отстаивал его нравственное право поступить так. Разве не свободен человек в выборе пути? Разве разум и совесть человека — не главные его руководители и судьи? И что такое жизнь человеческая, как не цепь противоречий, дорога, на которой каждый отрезок есть одновременно конец и начало. Не в этой ли смене начал и концов существо?..

Во внешне степенном, благообразном, подтянутом Маттиасе — Симонове скрывалась мощная эмоциональная сила. Ее истоки заключались в нетерпимости героя к фальши. Узнав об учрежденной над ним опеке, герой поначалу не мог опомниться от изумления. Какая низость! И кто же совершил эту подлость — дети, соб-

ственные дети! Резким движением, словно боясь задохнуться в «этой смрадной берлоге», Маттиас — Симонов сдергивал с себя галстук и рвал воротник рубашки. Неверными шагами, как в тумане, шел он к шахматному столику и вдруг, размахнувшись, сметал фигуры с доски: «Дети! Я никогда не был женат!» Не помня себя от ярости, кидался Маттиас — Симонов к фамильным портретам на стене, в гневе и неистовстве кромсал ножом портрет умершей жены, родившей ему таких детей...

Деятельным и борющимся представал герой. Его фраза «нет, я не отрешусь» звучала как клятва. И сама смерть Маттиаса Клаузена становилась доказательством его стойкости: он и после смерти выходил победителем из сражения с воинствующей злобой, жадностью, с мещанством.

Духовным центром личности Маттиаса — Симонова становилось его отношение к Инкен. Сколько света и надежды было в сцене объяснения с нею! Нет, не влюбленность, не капризную вспышку поздних чувств играл актер. В изображении любви на сцене Симонов всегда проявлял ту целомудренность или, если хотите, цельность мудрости, которая отличала его и в жизни. Многие актрисы — партнерши Симонова по спектаклям — вспоминали, что с ним очень сложно и трудно было играть любовные сцены... Необычайная чистота и трепетность ощущались в его глазах, в его движениях, всегда как бы чуточку отстраняющих женщину, берегущих ту пространственную дистанцию, которая защищает чувство от чувственности.

Эта редкостная среди актеров особенность невероятно сильно воздействовала на зрителей... Всех поражала затаенная одухотворенность, с которой в спектакле «Дядя Ваня» Астров — Симонов произносил обращенную к Елене Андреевне реплику: «Можно поцеловать вас...» Огромная просветленность возвышала любовь Протасова — Симонова к Маше... Ничто не могло замутить красоты и поэзии чувства симоновского Суходолова к совсем юной девушке Майе в спектакле «Сонет Петрарки»... А с каким благоговением Маттиас — Симонов смотрел на Инкен. Его глаза светились восхищением и почти детской верой — все еще будет! Он брал Инкен за руки и вдруг неловким застенчивым движением приникал губами к ее щеке, на мгновение потерянно застывал и тут же бережно отодвигал девушку от себя. Так верующий прикасается к святыне.

В спектакле «Перед заходом солнца» в переживаниях Маттиаса — Симонова развертывалась поэтическая мистерия любви как непреходящего духовного богатства, как главной связующей людей силы. «Мне так хорошо и свободно на душе, как не было еще никогда в жизни. И так — до конца. Будем стоять друг за друга!» — говорил Маттиас — Симонов, и было в его интонациях столько полноты ощущения жизни, столько нежности, сердечности, готовности к самопожертвованию... «Нет больше той любви, как если кто душу свою положит за други своя», — гласит мудрость древней книги. Симоновский герой давал пример такой именно любви. В ее утверждении видел актер свою конечную, сверххудожественную цель. «В этом «стоять друг за друга» — не высшее ли понимание смысла жизни, единения душ как глубочайшего содержания любви!» — восклицал Симонов. И слова эти вместили как просветительскую программу его творчества, так, без сомнения, и идеал собственной его жизни. В них — сам художник, его святая святых. Благородство Симонова, благородство творца и человека — величественное, лучезарное, пронизанное светом правды — захватывало и подчиняло зрителей. Оно отражало центр души артиста, верного себе всегда и во всем.

Премьера спектакля «Перед заходом солнца» состоялась 12 марта 1963 года. В дальнейшем роль Маттиаса артист играл чаще, чем другие. Быть может, поэтому она запомнилась всем как последняя его роль. После гауптмановской пьесы у Симонова были еще премьеры — «Тяжкое обвинение» (Логинов). «Тиль Уленшпигель» (Клаас), но не было столь крупных открытий. В Маттиасе Клаузене актер в последний раз в своей жизни выходил на сцену перед зрителями... Роль-завещание. Роль, вобравшая итоговые раздумья художника.

Успех в Сальери и в Маттиасе Клаузене окрылял артиста, будил в нем новые замыслы и мечты.

В преддверии 150-летия со дня рождения Лермонтова в Театре имени Пушкина решили подготовить «Маскарад». Арбенин, конечно же, предназначался Симонову. Он даже начал предварительную работу, усиленно размышлял над образом, понимая, какого внутреннего напряжения он потребует. «Маскарад», однако, поставлен не был... В сороковых-пятидесятых годах «любимой несыгранной ролью» актера оставался Отелло, мечтал он и о Мите Карамазове. Позднее его внимание приковала к себе фигура Бетховена. Николай Константинович страстно

хотел сыграть его — в театре или в кино. И как будто желание это готово было исполниться. Велись переговоры с кинорежиссером Ф. М. Эрмлером, который намеревался поставить фильм о великом немецком композиторе. Но Эрмлер неожиданно умер... Через несколько лет другой известный деятель киноискусства, Г. М. Козинцев, приступая к постановке фильма «Король Лир», пригласил Симонова на заглавную роль. Однако, ознакомившись с замыслом картины и ощутив его чужеродность себе, артист не решился принять предложение — хотя Лир оставался его заветной мечтой.

...Пути едва ли не каждого крупного актера обычно сопутствует не только радость творческих взлетов, но и горечь за несыгранное, тайная боль от того, что хотел, но не успел, не смог воплотить... Конечно, Симонов даже в периоды «простоев» не сидел сложа руки, и жизнь его заполнял каждодневный напряженный труд. Но сыграл он действительно не все из того, что, казалось бы, предназначалось ему самой судьбой. Нельзя сказать, чтобы данное обстоятельство оставалось незамеченным. Друзья и поклонники артиста не однажды поминали эту «больную» тему. Говорилось об этом, в частности, на обсуждении спектакля «На дне» в Театральном обществе в январе 1957 года. Один из выступавших восклицал тогда: «Обидно, что столько не сказано, не сыграно этим замечательным актером... Разве он не лучший Несчастливцев в Советском Союзе?! Лучший! И это лучший Отелло! А в «Горькой судьбине» Писемского разве Симонов не смог бы создать благородный, сильный русский характер?!» В последней прижизненной публикации об артисте (за несколько дней до его смерти) прозвучали знакомые сетования: «Симонов — замечательный русский трагик. И жаль, что зритель все-таки видит его на сцене редко, во всяком случае, реже, чем хотелось бы. И жаль, что наши драматурги не написали пьесы для Симонова, пьесы с характерами, достойными, чтобы их воплощал такой могучий мастер, как Николай Константинович!»

Как и многие другие корифеи Пушкинского театра, Симонов появлялся на сцене перед зрителями порой не более одного-трех раз в месяц. Много это или недостаточно? Когда-то прославленный русский трагик Мамонт Дальский, наставляя Шаляпина, говорил ему: «Нужно быть таким артистом, имя которого стояло бы в репертуаре по крайней мере дважды в неделю». Не менее знаменитая премьерша Александринского театра М. Г. Савина огорчалась, что недостаточно занята, если играла меньше четырех раз в неделю...

Неумолимая статистика свидетельствует: из сорока девяти лет, проведенных Симоновым на сцене Акдрамы, на протяжении двадцати лет он не получал новых ролей... За последние двадцать три года (1950—1972) в своих крупных ролях — Протасов, Сатин, Сальери, Маттиас Клаузен — актер выступил восемьсот семьдесят четыре раза, то есть играл примерно тридцать восемь раз в году.

Сам артист принимал свой путь таким, каким он складывался. Никто никогда не слышал от него упреков или слов недовольства. Он был скромен, терпелив и непритязателен. Быть может, он понимал, что актеру всегда хочется сыграть больше, чем позволяют обстоятельства. А кроме того, кто же из служителей Мельпомены не знает, как капризен, своеволен и непоследователен ее нрав. Не случайно Симонов любил к месту вспомнить слова Александра Блока из его письма к артисту Монахову: «Театр, это нежное чудовище, берет всего человека, если он призван, грубо выкидывает его, если он не призван. Оно в своих нежных лапах и баюкает и треплет человека, и надо иметь воистину призвание, воистину любовь к театру, чтобы не устать от его нежной грубости».

Впрочем, от «нежной грубости» театра у артиста всегда могла найтись надежная защита. Служению сцене сопутствовала верность второму призванию — живописи. Вот что заполняло все его свободное от работы в театре и кино время. Однажды у Симонова спросили: «Как часто вы берете в руки кисть?» — «Всегда, когда есть время — после театра», — прозвучал ответ. Рисовал он ежедневно, с годами все увлеченнее.

Как-то после окончания второго акта «Маленьких трагедий» (вторым действием в спектакле шел «Моцарт и Сальери»), когда Симонов и Честноков переодевались, в артистическую постучали. В дверях появился директор театра Д. Т. Хренков. «Николай Константинович, разрешите представить вам моего доброго знакомого — Алексей Константинович Соколов, художник, — начал Хренков, пропуская незнакомца вперед. — Очень хочет поговорить с вами, впрочем, он сам все объяснит», — и директор, кивнув, исчез в коридоре. Соколов стал объяснять, что хотел бы написать портрет артиста. Симонов закурил, слушал, наклонив голову, перебирая пальцами по подлокотнику кресла. Потом откинулся на спинку и

приветливо сказал: «Что ж, я очень рад. С удовольствием попозирую вам. Вот только когда...» Николай Константинович провел рукой по лицу, сощурился, словно что-то вспоминая. «Конечно же, в любое время — лишь бы оно было удобно для вас», — торопливо заметил Соколов. «Сейчас у нас весна. Скоро конец сезона, после чего я уеду на съемки. Потом отпуск», — продолжал, размышляя, артист. И, приняв решение, твердо ответил: «Давайте в сентябре». Соколову тогда показалось, что перенос встречи на осень — замаскированный отказ, тем более что, записав телефон художника, Симонов своего номера ему не оставил.

Однако в конце сентября Николай Константинович позвонил художнику, а еще через неделю Соколов привез его на своем «Москвиче» в мастерскую, которая помещалась на последнем этаже дома 26/28 по Кировскому проспекту. Огромное. с приметным фасадом здание — его знает едва ли не каждый ленинградец — известно еще и потому, что в нем в свое время жил С. М. Киров.

Переступив порог мастерской, Симонов вдруг повел себя с детской непосредственностью. «Боже мой, как хорошо у вас, как много света!» — воскликнул он, всплеснув руками и обводя взглядом просторную комнату. Николай Константинович двинулся вперед, к мольберту, обошел вокруг него, потрогал кисти, тюбики с краской, оценивающе пощупал заготовленные холсты, спросил с удивлением: «Где вы достаете все это?» — «В специальной лавке нашего фонда. Приходите к нам — вам, без сомнения, продадут все, что необходимо». — «Ну что вы, какой я художник. Неловко». — «Я поеду с вами, давайте вместе будем покупать». — «Нет, нет, ни в коем случае. Я не могу согласиться». Симонов замахал руками. Потом, побывав на квартире артиста, Соколов понял причину его повышенного интереса к инвентарю живописца — Николай Константинович испытывал постоянный недостаток в красках и холсте...

Симонов ходил вдоль стен, смотрел полотна — натюрморты, эскизы. Громко, с доверчивой открытостью выражал свое изумление и восторг: «Чудесно!.. Как это хорошо!» Спохватившись, сказал: «Ну что ж, ведь вам нужно работать. Где мне сесть, я ведь не знаю, что вы хотите». В углу комнаты стоял красный диван — туда художник и усадил свою «модель». На Симонове был пестрый твидовый пиджак и темные брюки. Он умолк и сразу стал сосредоточенным.

Первые сеансы оказались трудными для живописца. Портрет у него не залаживался, волнение мешало почувствовать «нерв», гамму красок, их гармонию. Получалось вяло, невыразительно... Светлый пиджак Симонова, синий галстук, шапка седых волос и загорелое, с бронзовым отливом лицо — все это холст воспроизводил в точности, но куда-то исчезали торжественная красота, полетность, масштабность фигуры. Выход неожиданно был найден. Однажды, придя в мастерскую, жена Соколова Галина Федоровна, искусствовед по профессии, решительно высказалась за то, чтобы Симонова... «переодеть»: «Ему нужен черный костюм, светлые тона здесь не годятся, они не свойственны его гармонии...» Через несколько дней, увидев себя «переодетым», Симонов отступил на шаг от картины, всмотрелся и с благодарной улыбкой повернулся к Алексею Константиновичу: «Поздравляю! Спасибо! Вот это «попадание», мне очень нравится...» [1]

Так завязалась дружба Симонова с художником Соколовым. Алексей Константинович оказался одним из немногих людей, в общении с которыми таяла обычная замкнутость Симонова, полнее раскрывалась его душа. Артист ценил возникшую доверительность отношений. Он в последующие годы не раз навещал художника. Тот стал наезжать к Симоновым.

При первом же посещении старинного дома на улице Фурманова, Соколова, как и всех, кому довелось побывать там, многое удивило.

Квартира Симонова напоминала жилище живописца. В ней почти не было знаков его актерской славы — ни афиш, фотографий в ролях, ни памятных подарков и реликвий. Стены гостиной и комнаты рядом, служившей одновременно и мастерской и спальней, сверху донизу увешаны картинами.

Его полотна — целая картинная галерея. Пейзажи, портреты, натюрморты, сюжеты на исторические темы... Редкие счастливцы могли видеть это богатство при жизни Николая Константиновича. Он не любил их показывать, нервничал и смущался, когда кто-либо смотрел его картины. Свои занятия живописью он считал глубоко личным делом, себя рассматривал как любителя. Первая выставка его живописных работ, на которой с ними могла ознакомиться публика, состоялась уже после смерти Симонова — в декабре 1973 года в залах Ленинград-

[1] Созданный А. К. Соколовым портрет Н. К. Симонова хранится в Ленинградском театральном музее.

13*

ского театрального музея. Именно тогда всем стало ясно, сколь крупным и самобытным художником он был.

Живопись нередко помогала ему в работе над ролями. Так происходило в пору подготовки Бориса Годунова, Петра I, Сальери... Иногда наброски появлялись, когда роли были уже сыграны. Случалось, на холсте в красках возникали невоплощенные образы — Бетховен, тема «Маскарада», серия рисунков к «Гамлету». Но связь сценического творчества Симонова с его призванием художника много сложнее и потаеннее, чем могло бы показаться.

Связь, конечно, ощутима, но она имела мировоззренческий характер. Работа у мольберта приносила своеобразные духовные накопления, которые потом, опосредуясь, становились и сутью сценического творчества. В этом смысле красноречив процесс подготовки роли доктора Астрова («Дядя Ваня»), горячего ревнителя русской природы. Симонов тогда писал пейзажи — сосновый лес, еловую чащу, полевые цветы и синеву неба.

Тишина, когда он уединялся дома с палитрой в руках, вдохновение и подъем, которые он переживал, занимаясь любимым делом, помогали сосредоточенной, напряженной внутренней работе, в нем совершавшейся. Не этот ли постоянный, упорный духовный труд, ежедневное движение вглубь и являлись неоскудевавшим источником его таланта?

Симонов не любил термин «живопись», а чаще — вероятно, ему казалось, что так скромнее — употреблял слово «рисование». О «секретах» домашней работы Симонов избегал говорить. Но однажды, вскоре после премьеры «Моцарта и Сальери», одному из журналистов удалось вызвать актера на откровенность и записать его ответ: «Нет, нет, знаете ли, рисование — это так, между прочим. Рисование просто помогает думать над ролью. С кистью как-то легче думается — о роли, о жизни. Нет, я рисую не иллюстрацию к играемому образу. Чаще — совсем на другую тему. Но — на одну с ним думу. Как у Пушкина в «Моцарте и Сальери». Помните? Сальери говорит, что он «нашел созвучия своим созданьям». Вот и я — созвучия ищу...»

На что откликалась душа художника, чему была созвучна, о чем думалось ему в часы «священной жертвы»?

Картины Симонова — в русле лучших традиций нашей национальной живописи. Никаких ухищрений, «модной» техники исполнения, никакой нарочитости. В них

сама правда. Правда природы и человеческого характера. В них благородство и чистота, что сродни самому предмету изображения.

После одной из встреч актера с молодежью Академии художеств (в конце 1950-х годов) в знак благодарности студенты предложили ему выбрать любую из подготовленных ими работ. На первый план выставили наиболее «экспрессивные» (не без вычурности) эскизы. Симонов оглядел их, а потом, смущенно улыбнувшись, сказал: «А я люблю деревенский пейзаж. И чтобы лошади, стога, небо...»

Когда смотришь симоновскую «картинную галерею», становится особенно ощутимо, сколь страстно и преданно любил он свое Отечество. Эта любовь — в задумчивых, прозрачно-лирических пейзажах; в картинах на темы минувшей войны; в произведениях, посвященных седой старине... Любовь к родному городу отразила его романтически-взволнованная «Петербургская сюита».

В портрете женщины с ребенком — нежность материнства. В натюрмортах — пламенно-красные маки, полевые цветы, букеты — солнечные краски весны и лета. Рядом — озерные дали и поднебесный простор, тихая заводь с лодкой, «темные деревья» — зимние, безлистые, почерневшие и угловатые.

Проблема памяти волновала художника — памяти о вечном и преходящем, памяти, одолевающей время, пространство, смерть... Мысль о том, что ничто в мире не исчезает бесследно, художник раскрыл в картине, которую назвал «Следы на камнях». Многие годы она висела в комнате на даче Симоновых. Россыпь камней, гранитных обломков, потемневших от времени; не сразу глаз различает, что на каждом из них как бы впечатанное изображение — лики, фигуры людей, образы давно минувшего...

Много картин Николай Константинович посвятил Отечественной войне — сюжетам трагедийным, кровоточащим. Боль тех страшных лет, память о нашествии находили отражение в его живописи постоянно. К сожалению, не все из полотен сохранились. Художник не очень берег свои создания, нередко «замазывал» прежние и на том же холсте писал новый сюжет.

В сознании Симонова настоящее неразрывно связывалось с прошлым. Истоки русской истории, корни национальной культуры... На холсте возникала фигура летописца Нестора, старца с вдохновенным взглядом. Пей-

заж — «Патриарший двор в Вологодском кремле» — изображал белокаменную звонницу, устремленную в бескрайнюю высь. «Иван Грозный у Вологды» — монументальная фигура всадника с суровым лицом. С большой экспрессией и любовью выполнен цикл изображений на древнерусские сюжеты — они относят нас к временам «вещего» Олега, великой княгини Ольги и мужа ее Игоря... Гордые, просветленные лица, грозно сверкающие доспехи, праздничные краски ратных одежд. Симонов продолжал заниматься живописью до последних месяцев своей жизни.

Как-то на склоне лет, отвечая на вопрос, что он считает своей «определяющей темой», артист сказал, что сам никогда для себя такой темы не формулировал. Он лишь тянулся к человеку определенного склада, выбирал героев, чьи духовные силы, чувства, ум полностью отдавались поискам истины и справедливости, героев, которые не могли не думать об ответственности каждого перед всеми, перед народом и при самых крутых поворотах судьбы были верны своему внутреннему идеалу.

Артист все напряженнее размышлял о проблеме совершенствования человека и прежде всего его самосовершенствования, возможности которого — он твердо верил в это — безграничны.

Личный, внутренний труд с годами становился все интенсивнее. Целомудренный и многотерпеливый дух художника искал ответов на вечные вопросы бытия. На пороге его семидесятилетия началась работа над документальным фильмом «Мир Николая Симонова». Его венчали слова артиста: «Когда я был молод, мне страшно было лишиться всего окружающего. Страшно, как перед темнотой. Светло, светло — и вдруг темнота. Страшно казалось лишиться света, чувства жизни, дыхания. А теперь это совсем не страшно. Чем слабее тело, тем сильнее становится духовная деятельность. И я до сих пор только ищу истину».

В этих исканиях Симонову помогали неизменные спутники: Пушкин, Лев Толстой, Достоевский, Тургенев... Любимым произведением навсегда остался пушкинский «Евгений Онегин». Неизменно волновали Рахманинов, Шаляпин, Бетховен, Микеланджело, Роден.

...В размеренный и чуть монотонный уклад жизни Симоновых вносили оживление приезды А. К. Соколова. В их отношениях давно уже не было никакой церемонности и визитерских условностей. Симонов выходил навстречу в домашней куртке и потертых вельветовых брюках. От обычной его неразговорчивости не оставалось и следа. Могло показаться, что встретились два закадычных друга-сверстника. Разницы в возрасте — а Соколов был на двадцать лет моложе — словно бы и не существовало. На этот раз хозяин показывал свои этюды, которые были сделаны минувшим летом в Отрадном... Разговор зашел о последней зональной выставке художников. «А как ваши театральные дела?» — Соколову не терпелось расспросить о последних новостях в академическом театре. «Ну как, как... Все так же. — Симонов наморщил лоб и покачал головой, он не очень любил касаться театральных тем. — Пришла в театр молодежь, казалось бы, радоваться надо. А я что-то не могу разобраться, кто, где, чему их учил? Дело даже не в том, что не чувствуется высокой культуры, но отсутствует само уважение к искусству, к профессии... Я не в силах понять, как можно прибежать в театр за считанные минуты до начала спектакля и тут же выскакивать на сцену и играть роль. Непостижимо! Нет, я другого типа актер, нас воспитывали иначе», — в интонациях Симонова слышались недоумение и боль. Соколов заговорил было о последних ленинградских премьерах, но Николай Константинович снова вернулся к начатой теме, его, как было очевидно, волновала судьба современного актерского искусства. «Меня учили Юрьев, Певцов — какое наслаждение было выходить с ними на сцену! Они воспитывали трепетное, ответственное отношение к творчеству, театр в их представлении являлся храмом искусства. И можно ли понимать его иначе? Ведь недаром же сцена поднята над полом, это возвышенное место, и недопустимо выходить на подмостки, не имея в душе высокого настроя...» Симонов ходил по комнате, размашисто жестикулируя. Его собеседник сидел на диванчике, курил, внимательно слушал. Воспользовавшись паузой, заметил: «Николай Константинович, но ведь и сегодня есть немало замечательных профессионалов, мне кажется, что сценическая культура продолжает развиваться». — «Приличных актеров много, а вот ярких актерских индивидуальностей стало меньше. Посмотрите, как растет число всеядных лицедеев, готовых браться за любую роль! Ослабла романтическая струя. Меньше стало мощных эмоциональных взлетов, и зрители теперь стали реже ходить «на актеров». — Симонов, волнуясь, продолжал вышагивать по комнате. Соколов был рад «разговорить» Симонова на

театральные темы. — Главное, я бы сказал, — это человековидение. Уметь в образе увидеть и показать человека, добиться в роли синтеза глубокой мысли драматурга и творческого прозрения актера. Без этих двух слагаемых полнокровный образ родиться не может. Увидеть и показать — это единство и есть главное в творчестве актера. И как важна здесь актерская техника, голос, дикция, жест, сценическая свобода! В нынешнем театре существует расхождение между русской реалистической школой и так называемым современным стилем. Актеры реалистической школы своей задачей ставили правдивое отражение жизни. Пропагандисты «современного стиля» также за правду, но понимают эту правду по-своему. — Симонов, поморщившись, досадливо махнул ладонью. Было видно, что тема разговора растревожила его. Он продолжал: — Они видят правду в отказе от средств выразительности «старой», якобы отжившей школы... Но ведь не в «новизне» ради новизны проявляется современность, не в эксцентричности воздействия на зрителей, а в органичном углублении образа». И Николай Константинович вдруг стал вспоминать, как играли когда-то Давыдов, Михаил Чехов, Певцов...

После чаепития друзья вернулись в залу. Разговор зашел о критике. Николай Константинович заметил, что обычно не очень интересовался тем, что о нем пишут. «Что я думаю о рецензентах? — переспросил он. — Иногда это интересно. Бывает, я удивляюсь тому, что можно так написать о моем исполнении... А если серьезно, то это ведь очень трудно определить, что тебе удается лучше... И все же как много еще печатается статей, от которых нам, артистам, нет никакого толку! Вместо профессионального анализа спектакля пересказ содержания пьесы. Примитивная раздача оценок. О том же, как играли актеры, — полстрочки!»

Невесело усмехнувшись, Симонов продолжал: «Вот прочел недавно, будто мои герои похожи на величественные обломки какой-то вымершей цивилизации, напоминают последних могикан когда-то могущественного легендарного племени... К тому же они якобы заражены недугами усталости, отчаяния, черной тоски. О ком это? О Протасове? Сатине? Маттиасе Клаузене? Непонятно...»

Прощаясь с гостем, Симонов сетовал на то, что время становится все торопливее и дружеские встречи с годами случаются все реже.

Времени для бесед и отдыха, для досуга у актера действительно поубавилось — у него было много работы.

...В один из ноябрьских дней 1970 года в Ленинградском аэропорту приземлился лайнер, совершавший очередной рейс из Одессы. Усталой, отяжелевшей походкой по трапу спустился высокий, чуть грузноватый человек. На нем был далекий от моды длиннополый габардиновый плащ серого цвета, старенькая кепка, на руках темные перчатки. Кстати, перчатки Симонов носил даже летом — берег руки для занятий живописью. Он только что кончил сниматься в первой серии телевизионного фильма Одесской киностудии «Последнее дело комиссара Берлаха». Съемки картины, где он играл главную роль, продолжались долго, проходили в напряженном режиме и утомили актера.

Фильм создавался по мотивам повести Ф. Дюренматта «Подозрение». Тяжело больной, прикованный к постели полицейский комиссар разоблачает нацистского преступника, который ушел от возмездия и скрывался под маской врача. Тема была близка актеру — борьба честного человека за торжество правды и справедливости, борьба до последнего вздоха, без отсрочек и компромиссов. Большую часть времени Берлах — у него диагностирован рак — проводил в стенах больничной палаты...

Когда летом 1970 года на Одесской студии появился сценарий «Берлаха», стало очевидно, что судьбу его может решить лишь участие актера огромной силы и обаяния. Режиссер Василий Левин сразу подумал о Симонове. Предварительно созвонившись, он выехал для встречи с актером. «Он покорил меня с первого взгляда, с первых слов, — вспоминал режиссер. — Казалось бы, ничего значительного — крупный, сутулый пожилой человек с тихим, низким голосом, спокойный, вежливый, мягкий... И вместе с тем какое-то ощущение значительности, царственности, величия, обаяния, силы исходило от него... Впечатление это усугублялось огромностью комнат, похожих на дворцовые покои — такие же пустоватые, величественные, с массой картин на стенах». Больше всего Левина поразило то, что Симонов, как оказалось, уже давно прочел повесть Дюренматта (она была опубликована в альманахе «Подвиг» за 1968 год) и даже мечтал сыграть Берлаха, примерялся к роли, размыш-

лял. Беседа длилась долго, оба понимали, что снимать картину будет непросто.

Через две недели актер получил телеграмму из Одессы — без кинопробы его утвердили на роль. Его основным партнером по фильму оказался Андрей Попов, приглашенный на роль Эменбергера. Симонов просил уложить съемки в пределы августа — сентября, до начала театрального сезона, открытие которого было назначено на 22 сентября. Новой роли актер отдавал свой отпуск.

Сроки были жесткими. Уехав в начале августа на дачу в Отрадное, Симонов перечел повесть, внимательно изучил сценарий, в котором не все его удовлетворило.

В повести и в сценарии Берлах все время лежит — сначала в клинике своего друга — врача Хунгертобеля, потом в госпитале Эменбергера. Это вызвало сопротивление — актер иначе видел своего будущего героя. Более активным, действенным — внутренне и внешне. «Почему не дать Берлаху возможности не только лежать, но и ходить?» — спрашивал Николай Константинович. Его предложение приняли. Так появились сцены в лесу, на берегу моря, в соборе, проходы по коридорам и холлам клиники... Первый шаг к образу, преображенному волей артиста, был сделан.

Прошел август. Однако к съемкам еще не приступали — въезд в Одессу из-за карантина оказался невозможен. Решили начать съемки в Риге, куда киногруппа прибыла 1 сентября.

А в октябре — ноябре работу продолжили в Одессе... Вторую серию фильма снимали в апреле — мае 1972 года снова в Риге и в Москве.

Когда завершали первую серию, выяснилось, что Симонову, несмотря на большой стаж в кино, не приходилось «озвучивать» свои роли. «Петр I», «Живой труп» и другие фильмы с его участием снимались синхронно, то есть в момент съемки записывался и голос. Многие эпизоды «Берлаха» снимали несинхронным способом. После монтажа картину необходимо было озвучить. Для этого обычно ленту разбивают на куски, так называемые «кольца», в которые укладывается двадцать-тридцать слов. Их актер должен произнести, совмещая со своей артикуляцией на экране. И вот обнаружилось, что Симонову никак не удается «попасть» в свою артикуляцию. Оставалось несколько дней до сдачи фильма. Времени на раздумья не было. Промучившись несколько часов, Симонов, вконец расстроенный, предложил: «Приглашайте другого актера! Пусть озвучивает. Я не в состоянии». — «Как же так? — возразил Левин. — Вы сыграли роль, а душу в нее вложит другой?!» Симонов стал успокаивать режиссера, уверяя, что другого выхода не видит и что особой драмы в этом нет. В конце концов Левин согласился. Вызвали одесского актера, который славился способностью имитировать чужие голоса. Будучи профессиональным кинематографистом, он сразу «попал в артикуляцию», и даже по тембру его голос нельзя было отличить от симоновского.

Однако, когда посмотрели озвученную ленту на экране, все почувствовали, что из роли ушел «дух Симонова»... И тут вдруг кому-то в голову пришла спасительная мысль: а что, если попробовать озвучивать маленькими кусочками, по два-три слова? Правда, в истории озвучивания так никогда не работали. Попробовали. Получилось. Еще одно укороченное «кольцо». Снова пошло! Дело спасла феноменальная интонационная память Николая Константиновича — она помогала сохранять плавную мелодику и громкость фразы даже в таком, разорванном на пять-десять кусков виде. Ощутив, что работа двинулась, режиссер постепенно стал увеличивать количество слов в «кольцах». «Через несколько часов, — вспоминал В. Левин, — Симонов шел «наравне» с таким признанным и опытным «асом», каким являлся его партнер Андрей Алексеевич Попов. Не прошло и двух дней, как мы закончили озвучивание в лучших традициях этого искусства. И по фильму уже невозможно понять, где озвучивание, а где синхронная съемка».

Симонов наделил Берлаха большой и чуткой душой. Борьба, которую начинал герой, совершалась по велению совести, по гневному чувству гражданского долга. Высокий, плотный, когда-то сильный мужчина, теперь облаченный в больничный халат, заперт в неуютных стенах клиники. Черные тени легли на его лицо с заострившимися чертами, поникли плечи, обмякла фигура. Но дух Берлаха — Симонова не покорился недугу. Непреклонной силой загорались его глаза, без колебаний бросал он вызов могучему, коварному врагу и вступал с ним в опаснейший поединок.

Актер стремился как можно более определенно противопоставить грубой, низменной силе Эменбергера духовную высоту своего героя. Симонов утверждал моральную победу Берлаха, одержимого стремлением к справедливости и пробуждающего волю к ней в других людях.

Съемки были изнурительными для всех. Фильм снимался как телевизионный, а сроки на подготовку в этом случае в два раза короче, чем на обычную прокатную картину. Отсюда и норма дневной «выработки» увеличена вдвое. Часто снимали по двенадцать-четырнадцать часов кряду, а после съемки по три-четыре часа репетировали сцену на завтра. Рабочее напряжение чувствовали все звенья съемочного коллектива. Но, конечно, больше всех актеры.

Симонов и Андрей Попов трудились почти до полного изнурения. Но ни разу ни один из них не выразил недовольства, не показал усталости. «Старая гвардия!» — с гордостью говорили о них в киногруппе. А ведь Николаю Константиновичу было без году семьдесят! Да и здоровье уже начинало ему изменять.

Для съемок эпизодов в клинике Эменбергера кинематографистам предоставили на несколько дней интерьеры госпиталя под Москвой. Приезд Симонова на съемки совпал с праздником Победы. Актер остановился вместе с сопровождавшей его дочерью Екатериной Николаевной в гостинице «Россия». В день Девятого мая он не выходил из номера. Стоял у окна, смотрел на Кремль, на празднично одетых людей. Прямо перед ним, за кирпичной стеной высился стройный златоверхий «Иван Великий», поодаль горели на солнце купола Благовещенского собора. Справа почти под окнами сиял разноцветьем и затейливыми узорами «Василий Блаженный», за ним Спасская башня... По мостовой к площади все шли и шли люди. Какая знакомая и родная сердцу картина! Здесь сошлось все — седая древность и новая жизнь, история и современность, русская слава и несокрушимость, надежда и вера. Отсюда по этой брусчатке уходили на фронт и сюда же вернулись победителями, пронесли трофейные штандарты поверженного врага.

Душу актера еще переполняли переживания Берлаха... Сюжет фильма связан с войной. И в нем тоже одерживалась победа — победа человеческого духа, бескомпромиссного, неподкупного, сражающегося до последнего рубежа...

Двухсерийный телевизионный фильм «Последнее дело комиссара Берлаха» был сдан в сентябре 1971 года. Центральное телевидение показало его зрителям спустя год — 5 и 6 августа 1972 года.

Получив известие об успешной сдаче фильма, Симонов писал его режиссеру: «Дорогой Василий Николаевич! Был очень рад, получив Ваше письмо. Рад за Вас, за картину, за тот прием, который она имела». К письму актер приложил два своих экслибриса (один из них с изображением памятника Петру I) с дарственной надписью.

Никто еще не подозревал, что этим фильмом завершится творческая судьба Симонова. Не ведал и сам актер, что та самая болезнь, которая свалила его героя, уже предательски подкралась к нему самому.

Итак, в 1971 году Николай Константинович сыграл Берлаха, Клааса в спектакле своего театра «Тиль Уленшпигель», Сальери в цветном фильме-спектакле «Маленькие трагедии» (вместо умершего Честнокова роль Моцарта исполнил Иннокентий Смоктуновский). Предполагалось, что в новом сезоне в пьесе «Пока арба не перевернулась» он будет играть роль Агабо Боговерадзе.

Нагрузки возросли в канун его семидесятилетнего юбилея, который праздновался торжественно и с размахом.

21 ноября Центральное телевидение транслировало спектакль «Перед заходом солнца». 25, 26, 27 ноября состоялись творческие вечера артиста в концертном зале «Октябрьский», самом большом в городе. Огромная толпа скопилась на площади перед входом — тысячи людей спрашивали лишний билетик... В программу включили отрывки из наиболее популярных фильмов, в которых снимался юбиляр: «Кастусь Калиновский», «Горячие денечки», «Чапаев», «Петр I», «Овод», «Очарованный странник»... Зрителям был представлен и Симонов-живописец, на экран проецировались слайды его картин, их помог отобрать А. К. Соколов. Артист читал свои коронные монологи, играл сцены из знаменитых спектаклей — «Живой труп», «Моцарт и Сальери».

Николай Константинович нервничал, он почему-то пугался этих парадно обставленных представлений. Его успокаивала Анна Григорьевна — она неизменно сопровождала мужа и оставалась за кулисами, в его артистической комнате до конца вечера. Сомневавшийся поначалу в уместности юбилейных концертов, Симонов почувствовал свою неправоту. Каждый раз при его появлении на сцене зал поднимался с мест, и долго не стихали аплодисменты...

Незадолго перед тем в ленинградских театрах был проведен социологический опрос зрителей. Отвечая на анкету «Ваши любимые актеры», подавляющее большинство посетителей Театра имени А. С. Пушкина первым постави-

ли имя Симонова. Лучшими спектаклями театра зрители назвали спектакли с его участием: «Перед заходом солнца» и «Маленькие трагедии». Появившись в начале 1960-х годов, они не старели и всегда шли на аншлагах (всего в «Маленьких трагедиях» актер выступил двести сорок пять раз, в «Перед заходом солнца» — триста пятнадцать раз). Ленинградцы ходили на Симонова, как когда-то зрители неблизких уже времен ходили на Щепкина, Мочалова, на Ермолову, Давыдова, Москвина, Качалова, Хмелева...

30 ноября Николай Константинович в своем театре играл в «Маленьких трагедиях», а 4 декабря, в день его рождения, в зале опять звучали монологи Сатина. В этот вечер после спектакля в одном из закулисных помещений накрыли праздничный стол. Пришли участники спектакля «На дне», близкие друзья, рабочие сцены, руководители театра. Звучали дружеские тосты. Шутили по поводу подарков. Труппа подарила Николаю Константиновичу холодильник (он пришелся весьма кстати), дирекция премировала месячным окладом. «В молодости, говорят, юбиляр был задирист и громок, — сказал, поднимая бокал, И. О. Горбачев. — Мы же знаем его тихим, даже застенчивым, сторонящимся шума пиров, избегающим трибун и президиумов, чуждым «светской» суетности... Всем нам необычайно повезло. Мы играем с ним на одной сцене, видим, слышим его — и от того сами, пусть ненадолго, становимся лучше, чище, талантливее, благороднее. И это — самое главное».

Спустя несколько дней состоялся творческий вечер артиста в Москве, в концертном зале «Россия».

Публичное чествование Николая Константиновича театр проводил 2 декабря. Оно вылилось в редкостный по силе и искренности чувств триумф артиста. Вступительное слово произнес Ю. В. Толубеев. Он говорил о том, что жизнь Симонова в искусстве — явление исключительное: «...Трагический актер — это всегда голос общественной совести. Русская трагедия сформировала особый тип национального актера. Таким глубоко национальным трагиком является Симонов с его умением обнажать в человеке его духовную суть, с его пронзительным и благородным взглядом на человечность нашего мира...» Затем объявили, что будут сыграны две сцены из спектакля «Живой труп». Поплыл вверх тяжелый малиновый занавес, и на освещенных подмостках возник хор цыган, а справа, на диване, прикрыв ладонью

глаза, сидел Протасов — Симонов. Актеры готовы были начать действие. Но зал не дал им этого сделать. Все поднялись с мест. Овация не смолкала очень долго. Николай Константинович стоял у рампы, смущенно смотрел в зал и благодарил короткими, быстрыми кивками.

Во второй части юбилейного вечера на сцене расположился коллектив театра, а сбоку, на ступенчатом возвышении, покрытом нарядным ковром, установили старинное, массивное, похожее на королевский трон кресло, куда и усадили актера. Очень скоро оно обросло пестрым цветочным покрывалом — десятки корзин и букетов легли к ногам артиста.

Приветствия, телеграммы, адреса перемежались шуточными сценами, разыгранными коллегами из соседних театров. Поздравить юбиляра прибыли именитые московские гости — Е. Н. Гоголева, А. И. Степанова, Н. О. Гриценко, произносили приветствия П. П. Кадочников, Б. Т. Штоколов, В. В. Усков... Читались телеграммы от Б. Н. Ливанова, М. И. Жарова, Г. С. Улановой, К. М. Симонова, О. А. Стриженова, Е. В. Юнгер.

Симонов держался просто, естественно, но в то же время чуть отрешенно от окружавшего его торжественного гула и парадного сияния. Он был растроган. На лице мелькала застенчивая улыбка, во взгляде возникали удивленность, виноватая растерянность. Актер словно извинялся за то, что оказался в центре такого пышного праздника. А потом была его речь. Николай Константинович поднялся, вышел на авансцену и, обращаясь к залу, заговорил: «Товарищи! Ну, во-первых, я приношу глубокую, искреннюю благодарность всем товарищам, артистам, техническому персоналу и администрации за тот вечер, который вы сделали к моему семидесятилетию. Обращаюсь к зрителям, к гостям, приглашенным — также примите мою глубокую благодарность, с уважением к вам за тот прием, который вы оказали мне. Ну что же, мне будет семьдесят лет. Я несколько не то, чтобы отвлекусь, но скажу несколько слов. Я начну словами Льва Толстого: жизнь не шутка, а большое, торжественное дело. И если я смог в своей работе, в своем творчестве перелистать какие-то страницы жизни определенных людей, открыть их вам, я бы считал, что я кое-что сделал. Но еще, может быть, все впереди. Наша программа каким-то образом получилась такая: первое отделение — «Живой труп», второе отделение — чествование и семидесятилетие...» Симонов помедлил, пережидая волну воз-

никшего в зале смеха. Кашлянув в ладонь, продолжал: «Великий канцлер Германии, всем известный Бисмарк, когда из государственного аппарата кто-нибудь уходил на пенсию, обычно произносил свою знаменитую фразу: живой труп уходит в отпуск. Я в отпуск идти не собираюсь. Пока еще у меня есть силы. И думаю, что, может быть, мы встретимся с вами: я на сцене, а вы в зрительном зале».

Овации, приветственные крики покрыли его последнюю фразу. Артист волновался, это было заметно по тому, как нервно мял он в пальцах белый платочек. Слезы навернулись на его глаза, он не знал, как выразить захлестнувшее его чувство благодарности зрителям, перед которыми он сейчас стоял.

Юбилей распахнул сердца людей друг другу — не было ни чопорности, ни помпезности, а было объединившее всех чувство большой радости — радости соучастия в празднике близкого всем, родного человека — народного артиста.

Сотни поздравительных писем и телеграмм пришли в театр на имя Симонова. Семьдесят лет! Из них почти полвека на сцене — в неустанном служении... Режиссер Ю. А. Завадский, приветствуя актера, писал: «Дорогой Николай Константинович! К огромной моей досаде, лишен возможности лично присутствовать сегодня на Вашем торжестве, торжестве художника огромной трагической силы. Всем известна формула Станиславского о том, что играть надо «проще, легче, выше, веселее». «Проще, легче, веселее» — это еще как-то получается, а чтобы при этом было и выше, без котурн и цыпочек — дано только редчайшим дарованиям. Вы, Николай Симонов, способны на действительное «выше» — на высокое, великое искусство. Слава Вам и многих лет жизни! Обнимаю Вас».

На следующий день, 3 декабря, был утвержден правительственный указ о присвоении Симонову звания Героя Социалистического Труда — «за выдающиеся заслуги в развитии советского театрального искусства и в связи с 70-летием со дня рождения».

Во вторник, 11 января 1972 года, Симонова пригласили в Смольный, вручать награду. Сохранились любительские кинокадры, запечатлевшие Симонова в эти минуты: вот он принимает награду, благодарит и с детски-удивленной улыбкой как-то беспомощно озирается вокруг. С поздравительными речами к награжденному обращаются И. О. Горбачев, Ю. В. Толубеев, режиссеры

Г. А. Товстоногов и И. Е. Хейфиц. Крупный план на мгновение приближает усталое и словно отрешенное лицо человека с черными тенями вокруг глаз. Застенчиво сжавшись, он порывисто выбирается из группы обступивших его людей...

Отшумели празднества, завершилась череда юбилейных концертов. Жизнь возвращалась в свою обычную колею.

Тотчас после окончания сезона, в конце июля 1972 года, Николай Константинович уехал на «хутор». Лето стояло небывало знойное и сухое. Столбик термометра нередко показывал больше тридцати градусов. Все спешили вырваться из города, раскаленные камни которого, пыль, копоть и бензиновый угар создавали невыносимую духоту. Но и на даче от изнурительной жары порой некуда было скрыться. Даже ночи не приносили с собой прохлады. Участились лесные пожары, из туманных заозерных далей ветерок доносил горьковатый запах дыма. Симонов выглядел утомленным. За обедом он все чаще стал закашливаться...

Николая Константиновича всегда считали очень здоровым человеком. Он сам так думал. Вот теперь только стал покашливать. Еще в декабре 1970 года один из журналистов наблюдательно отметил это самое «покашливание», описав свою встречу с актером. Поначалу домашние не придавали этому значения, думая, что Николай Константинович просто переложил в кушанье перцу, который очень любил. Однако вскоре он признался, что ему трудно глотать пищу. У Анны Григорьевны стала расти тревога. Но свести главу семейства к врачам оказалось делом нелегким. Все находились причины, оттягивавшие неприятный для Симонова визит. Не любил он обращаться к докторам. Ему стали давать протертую пищу, и затрудненность при глотании как будто исчезла.

Несмотря на приступы физической слабости, он все не верил в серьезность своей болезни.

12 сентября Симонов приехал на сбор труппы перед открытием очередного сезона. Начались спектакли. Актер продолжал играть роль Маттиаса Клаузена. В ноябре ему пришлось срочно выехать в Москву. В связи с созданием односерийного киноварианта картины «Последнее дело комиссара Берлаха» потребовались дополнительные съемки и пересъемки: их делали в здании гостиницы «Россия» и в нейрохирургической клинике.

Между тем недомогание усиливалось, заметно ухуд-

шилось самочувствие. В начале декабря его заставили сделать рентген. Сын, Николай Николаевич, врач-онколог, сразу понял всю серьезность положения. На снимке явственно просматривалась опухоль в нижней трети пищевода. Была еще некоторая надежда на известного специалиста по хирургии пищевода, но он высказался против операции — поздно, шансов на благополучный исход уже не оставалось. Больному, конечно, не сообщили о роковом диагнозе.

В воскресенье, 24 декабря 1972 года, на афише Академического театра драмы стояло «Перед заходом солнца». В этот день актер в последний раз вышел на сцену.

Заболев, Николай Константинович не терял надежды одолеть свою хворь. Мечтал о новых ролях. Беседуя с одним из литераторов (в январе 1973 года), сетовал на то, что персонажи современных пьес вялы и безлики. А ему так хотелось бы сыграть современника — незаурядную, сильную личность, по накалу чувств, по глубине души равную, скажем, Феде Протасову. Актер не сомневался, что в жизни такие люди есть. Он указал тогда на своего ровесника — героя недавно прочитанной им документальной повести «Сквозь огненные облака» Я. П. Осадчего, директора Челябинского трубопрокатного завода.

Симонова захватила его биография — напряженная, полная драматических поворотов, смелых, ответственных решений. Как много качеств сконцентрировалось в характере Осадчего! Широкий диапазон духовных интересов, точность выбора цели жизни, и какая настойчивость усилий в достижении этой цели. Истинно народный характер, потому его и отличает осознанное бескорыстие. Об отдыхе он и не думает — любимое дело заполняет его целиком. Это человек, который нужен всем... Большое наслаждение было бы показать такую натуру со сцены. Как важно это для зрителей!

...В начале февраля Симонова поместили в клинику Военно-медицинской академии. В беседах с коллегами и друзьями, которые его навещали, он говорил о возможности своего участия в спектакле по роману Л. М. Леонова «Русский лес» — его предполагали включить в репертуар.

Он лежал в палате на первом этаже, окнами на Неву. Думал. Вспоминал минувшее. За стеной, на набережной, шуршали, похрустывали льдистой крошкой колеса проезжавших машин. Этот плавно нараставший и вскоре стихавший шум не раздражал, напротив, усиливал остроту

восприятия большого мира, который пружинисто двигался, дышал, жил своими ритмами. Там, за пределами клиники, продолжалась жизнь — прихотливая, таинственная, напряженная. Здесь же, в палате, где на больничной кровати с никелированными спинками он теперь лежал, жизнь медленно сбавляла свой ход.

Симонов и в клинике вел себя с терпеливостью и смирением. Он ни на что не жаловался, приветливо улыбался персоналу, покорно выполнял медицинские предписания. Стыдливо потупясь, слушал произносимые бодрым тоном суждения и советы именитостей, которые лечили и консультировали больного. Его тяготило, что он стал причиной стольких забот.

В моменты, когда чувствовал себя бодрее, Николай Константинович подходил к окну палаты, усаживался поудобнее и смотрел на Неву. Подолгу вглядывался в противоположный берег реки, где за разноликими фасадами старинных особняков на набережной совсем близко находился и его дом, там самые дорогие ему люди, семья. На реке таял под солнцем лед, в полыньях искрилась черная студеная вода... «Эти звоны ледохода на торжественной реке...» Память подсказывала знакомые строки последнего стихотворения Александра Блока:

Наши страстные печали
Над таинственной Невой...
Что за пламенные дали
Открывала нам река!
Но не эти дни мы звали,
А грядущие века!
Пропуская дней гнетущих
Кратковременный обман,
Прозревали дней грядущих
Сине-розовый туман...

Он смотрел на заснеженную, с синими проталинами невскую гладь и думал о сходстве с просторами другой столь же широкой реки, рядом с которой прошли его детство и юность. Всю жизнь он прожил на берегах двух великих рек. В его сознании они сливались. И это общее течение, наплывая памятью всех прожитых лет, наполняло душу щемящим чувством невозвратности минувшего.

В марте на короткое время он вернулся домой. Исхудавший, подавленный, он еще пробовал шутить. По совету врачей родные вывезли его на дачу в Отрадное. Там он как будто почувствовал себя лучше. Но потом

снова наступило ухудшение, стал мучить непрерывный озноб. Больной быстро слабел, пришлось срочно возвращаться в город. По заснеженному лесному проселку на розвальнях его довезли до большака, где ждал автомобиль. Дома Николай Константинович с трудом, поддерживаемый сыном, поднялся к себе на третий этаж. Он был угнетен, негодовал на свое бессилие.

В начале апреля его снова положили в клинику. Болезнь быстро прогрессировала. Больной уже ничего не ел. Ночами дети по очереди дежурили в его палате. Последние дни Симонов находился без сознания. Он умер 20 апреля 1973 года в два часа ночи.

...Нескончаемым потоком шли ленинградцы мимо гроба артиста, установленного на подмостках театра. Глубокая скорбь звучала в речах выступавших на гражданской панихиде. Среди многочисленных соболезнующих телеграмм и писем была телеграмма и от коллектива МХАТа: «Московский Художественный театр вместе со всеми почитателями огромного, глубоко реалистического таланта Николая Константиновича Симонова охвачен глубокой скорбью. Вспоминаем его героев, всегда созданных со всей мощью гражданского темперамента, его художественную индивидуальность, отмеченную взлетами к вершинам трагедии и к высотам философских обобщений. С уходом из жизни Николая Константиновича Симонова наше искусство теряет одного из продолжателей русской романтической школы на советской сцене».

Давняя сподвижница Симонова, знавшая его с юности артистка Елена Петровна Карякина, подойдя к гробу с последним поклоном, не сразу смогла заговорить — душили слезы. В ее словах слышалась обнаженная боль — боль потери большого друга и великого артиста: «Коля, ты был прекрасным, чистым, святым человеком. Ты с достоинством прошел свой путь. Природа наделила тебя огромным талантом. Но всегда мы ощущали в тебе еще один великий дар — дар совести, правдолюбия, ты всегда излучал свет добра и благожелательности. Всем ты дарил любовь. У тебя не было врагов, тебя любили все...»

Симонова хоронили на Волковском кладбище. День стоял солнечный, звенела капель... У могилы состоялся траурный митинг. Его завершили салютные залпы военного эскорта, сопровождавшего похоронный кортеж.

В 1980 году на могиле установили памятник — бронзовый бюст на постаменте из серого гранита. Вокруг стоят высокие клены. Артист погребен на том участке кладбища, где захоронены многие ветераны Пушкинского театра — Честноков, Скоробогатов, Тиме, Вивьен, Горин-Горяинов, Студенцов...

...Смерть Симонова была утратой, невосполнимой в самом точном значении этого слова. Вероятно, такой же тяжкой потерей для искусства была когда-то смерть Мочалова. С уходом из жизни Симонова русский театр XX века лишился одного из выдающихся представителей школы русских романтических трагиков.

Его артистическому служению была свойственна целомудренная сосредоточенность. Центр его личности находился вне границ внешней, обыденной действительности и вместе с тем был накрепко связан с бытием Отечества. Актер мог бы повторить слова Гоголя: «Я никогда не жертвовал свету моим талантом. Никакое развлечение, никакая страсть не в состоянии была на минуту овладеть моею душою и отвлечь меня от моей обязанности». Как и многие русские художники, Симонов о правде думал чаще, чем о счастье. Свой дар, свои духовные силы он подчинял главному в общем деле — истине и добру. Ему глубоко чужды были житейская суетность и шум празднословия, лихорадка мелких забот, так легко берущих в плен душу и разрушающих талант.

В этом выборе, в нараставшем самоуглублении художника проявилась одна из примечательных черт русской натуры. «Западный человек искал развитием внешних средств облегчить тяжесть внутренних недостатков, — писал выдающийся отечественный мыслитель И. В. Киреевский. — Русский человек стремился внутренним возвышением над внешними потребностями избегнуть тяжести внешних нужд». Процесс «внутреннего возвышения» пронизывал личную жизнь Симонова и неразрывно с нею связанное его творчество. Ему нередко казалось, что современный театр слишком снижен, погружен в будничность. Его тревожило наметившееся пренебрежительное отношение зрителей к высоким чувствам, мыслям, словам. Душой, талантом он ратовал за воспитание «способности верить и внушать веру, воодушевляться и воодушевлять, которая так необходима Человеку и Артисту».

Вот на какой основе рождался его романтизм, романтизм просветленной веры — в Россию, в единство на-

рода, в силу его вековых идеалов и чаяний, в торжество правды. Это был романтизм самой жизни, связанный с процессами ее обновления и очищения. Романтизм героический, созидательный, напоминавший о высоком предназначении человека в мире.

В искусстве Симонова раскрывались непреходящие ценности бытия. Оно всегда — в вершинах своих, начиная с Петра I и Лаврецкого, — глубоко выражало единство прошлого и современного, но также с пронзительной безошибочностью пророчествовало о будущем. Его душа раньше других улавливала подземный гул истории, угадывала ее путь. Его Петр открыл череду героико-патриотических произведений тридцатых годов, сыгравших огромную роль в моральной подготовке нашего отпора гитлеровскому нашествию. Его Протасов — воплощенная совесть и человечность — предвосхищал обновленный интерес к личности и ее нравственному миру в искусстве середины пятидесятых годов. Возрожденные временем мотивы свободы, чести, достоинства человека отчетливо выразились в творчестве художника — в таких ролях, как Хлебников, Сатин. О страшной, разрушительной силе стяжательства, о мертвящей бездуховности и лицемерии людей, ставших рабами денег и вещей, предупреждал симоновский Маттиас Клаузен. и голос его, звучавший все десять последних лет жизни артиста, становился все более нужным идеалам времени, помогал осознанной борьбе с эгоизмом и потребительством, с философией насилия.

Опоэтизированный образ богатыря Ивана Северьяновича Флягина с его обостренным чувством национального самосознания и мужественной готовностью «за народ наш русский умереть» появился на телеэкране в преддверии того, как начался новый прилив патриотического интереса к корням и истокам народного характера, к наследию тысячелетней русской культуры.

Симонов создал галерею трагических героев, через падения и взлеты постигавших сокровенную мудрость бытия. Отстаивая высокие идеалы, его герои всегда боролись до последней минуты, иногда ценой жизни добывая победу. «Театр, по-моему, не зрелище. Театр — трибуна и школа, школа Жизни и Правды, — говорил артист. — Театр — это эмоциональное наслаждение и для тех, кто его действительно любит, — страсть. Театр призван воспевать духовную красоту, нравственное совершенство человека».

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Н. К. СИМОНОВА

1901, 4 декабря — Родился в г. Самаре в семье служащего.

1911 — Поступил в 1-ю Самарскую мужскую гимназию.

1918 — Поступил на вечернее отделение Самарской художественно-промышленной школы.

1917—1920 — Участвует в кружках Дома учащегося юношества.

1921, 16 июня — зачислен студентом в Академию художеств в Петрограде на факультет живописи.

1922 — Поступил в Институт сценических искусств, в драматический класс.

1924 — Приглашен на службу в Государственный академический театр драмы.

Впервые снимается в фильме «Красные партизаны» в роли партизана Долгова.

1931, 1 апреля — Подает заявление об уходе из Государственного академического театра драмы.

Лето — Уезжает в Самару для работы в труппе Самарского драматического театра.

1932—1933 — Ставит в Самарском театре спектакли «Мстислав Удалой», «Земля и небо», «Егор Булычев и другие», «Суд».

Преподает сценическое мастерство в театральной студии.

1934, март — Возвращается в Ленинград в труппу Государственного академического театра драмы.

Снимается в фильме «Чапаев» (роль Жихарева).

13 ноября — премьера спектакля «Борис Годунов», где исполняет роль Бориса Годунова.

1935, весна — Начало работы над ролью Петра I в первой серии одноименного фильма.

Ставит спектакль «Бесприданница».

1938, 23 марта — Награжден орденом Ленина за создание образа Петра I в одноименном фильме.

1939, 11 марта — Присвоено звание народного артиста РСФСР.
1941 — Присуждение Государственной премии первой степени за фильм «Петр I».
24 мая — Премьера спектакля «Дворянское гнездо», где исполняет роль Лаврецкого.
20 августа — Вместе с труппой театра уезжает в Новосибирск.
1945, сентябрь — Возвращение в Ленинград.
1946, 13 февраля — Премьера спектакля «Дядя Ваня», где исполняет роль Астрова.
1947 — Присуждение Государственной премии за исполнение роли генерала Муравьева в спектакле «Победители».
1950 — Присуждение Государственной премии за исполнение роли Чуйкова в фильме «Сталинградская битва».
6 марта — Присвоено звание народного артиста СССР.
9 апреля — Премьера спектакля «Живой труп», где исполняет роль Федора Протасова.
1956, 31 декабря — Премьера спектакля «На дне», где исполняет роль Сатина.
1961 — Снимается в телевизионном фильме «Очарованный странник» (роль Флягина).
1962, 22 ноября — Премьера спектакля «Маленькие трагедии», где исполняет роль Сальери.
1963, 12 марта — Премьера спектакля «Перед заходом солнца», где исполняет роль Маттиаса Клаузена.
1966, 15 октября — Присуждена Государственная премия РСФСР имени К. С. Станиславского за исполнение ролей Сальери и Маттиаса Клаузена.
1967, 27 октября — Награжден орденом Ленина за заслуги в развитии советского искусства.
1971, 2 декабря — Празднование 70-летнего юбилея артиста в Театре имени А. С. Пушкина.
3 декабря — Присвоение звания Героя Социалистического Труда.
1972, 24 декабря — Последний раз выступает на сцене перед зрителями (в спектакле «Перед заходом солнца»).
1973, 20 апреля — Кончина Николая Константиновича Симонова.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Симонов Н. Конец Робинзонады. — «Советское искусство», 1933, № 42, 14 сентября.
Симонов Н. О творчестве актера. — «Рабочий и театр», 1937, № 9.

Симонов Н. Рассказ о самом себе. — «Ленинские искры», 1938, 30 апреля.
Симонов Н. Мы наследники неоценимых богатств. — «Нева», 1956, № 5.
Симонов Н. Откуда приходит образ. — «Театральная жизнь», 1964, № 5.
Симонов Н. Мой Сатин. — «Театральная жизнь», 1964, № 6.
Симонов Н. Маттиас борется. — «Театральная жизнь», 1964, № 7.
Симонов Н. Трагедия совести. — «Театральная жизнь», 1964, № 8.
Симонов Н. Всегда поле боя. — «Театральная жизнь», 1970, № 2.
Симонов Н. «Весь жар души отдать искусству!» — «Театральная жизнь», 1971, № 22.

* * *

Беньяш Р. Николай Симонов. — В кн.: Беньяш Р. Без грима и в гриме. Театральные портреты. Л., 1971.
Берковский Н. Русский трагик. — В кн.: Берковский Н. Литература и театр. М., 1969.
Волков Н. Корифеи Александринского театра. — В кн.: Волков Н. Театральные вечера. М., 1966.
Долгополов М. Беседа с артистом Н. К. Симоновым. «Как я работал над ролью Петра». — «Комсомольская правда», 1937, № 212, 14 сентября.
Зубков Юр. Личность актера. — «Огонек», 1971, № 49.
Климова Л. Н. К. Симонов — наш современник. — В кн.: Актерское мастерство Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Л., 1983.
Кузес Ю. Созвучие своим созданьям. — «Советский экран», 1964, № 9.
Морозовский А. Творческий путь Н. Симонова. — «Искусство кино», 1938, № 7.
Радищев Л. Н. Симонов. — «Искусство и жизнь», 1938, № 7.
Смирнов М. Мой Симонов. — «Аврора», 1976, № 4.
Цимбал С. Николай Симонов. Л., 1973.

Юрий ЗАВАДСКИЙ

ГЛАВА 1

ПЕРЕД ВЫБОРОМ

В конце XIX века магазин на Большой Дмитровке — «Иосиф Михайлов. Кружева. Тюль» — считался в Москве одним из лучших. Здесь всегда имелся богатый выбор товаров, за прилавками — вежливые, проворные приказчики. Дела у хозяина шли ходко, кружева были в моде.

Иосиф Михайлов происходил из орловских крепостных крестьян. После отмены крепостной зависимости, предприимчивый, хваткий, он перебрался в первопрестольную, завел свою торговлю, разбогател. Кружевное дело любил, сам был тонким мастером-умельцем, знал секреты ремесла. Вместе с оборотистостью хозяина жила в характере Михайлова и художественная жилка. Не потому ли тянуло его и к театру — стал бывать и в Малом, и в Большом. Как-то раз в водевиле «Десять невест одного жениха» с участием знаменитого комика Василия Живокини молодой купец обратил внимание на одну из «невест» — ее роль исполняла юная балерина Анеточка Семенова. Увидел и... влюбился. Чувство оказалось взаимным. Анна Семенова (ей прочили незаурядное артистическое будущее) бросила театр и стала матерью многочисленного семейства: родила двенадцать детей.

В семье любили музыку, театр, живопись. И когда одна из дочерей, Евгения, поступила в драматический класс Московской филармонии, Анна Алексеевна поддержала ее: пусть когда-то начатое матерью продолжат дети...

Евгения занималась у известной актрисы И. П. Уманец-Райской, которая признавала у своей ученицы незаурядные актерские способности. Но от профессиональной сцены подававшая надежды выпускница филармонии вынуждена была отказаться. Восемнадцати лет она вышла замуж за молодого обаятельного чиновника Александра Францевича Завадского. И спустя несколько лет на руках у нее уже были трое детей — все погодки.

Первенец Завадских, Юрий, родился 13 июля 1894 года.

Атмосфера необычайной увлеченности искусством, любви к прекрасному окружала Юрия Завадского с детства. Жили большой дружной семьей в огромной квартире деда в доме рядом с его магазином. Традицией были домашние музыкальные вечера. У рояля соперничали сестры матери Аня и Лида — обе отличные пианистки. Анна Иосифовна брала уроки у знаменитого профессора консерватории Константина Николаевича Игумнова. Спустя многие годы Игумнов говорил Завадскому, что Анна была одной из лучших его учениц.

Как великолепно играла она Баха, Моцарта! В ее исполнении сочетались прозрачная ясность, простота и мужественная сила. И не стала ли тетушка Аня той чародейкой, которая навек околдовала своего племянника музыкой? Произведения Баха, Телемана, Моцарта, Гайдна воспитывали его музыкальный вкус, определяли пристрастия. Уже в конце жизненного пути Ю. А. Завадский признавался: «Бах был и остался для меня самым дорогим композитором, самым близким по духу».

Игра Лидии Иосифовны отличалась экспрессией, ярким темпераментом. Она была не только талантливой пианисткой, но и композитором. Лидия вышла замуж за француза и постоянно жила в Париже, но не реже чем раз в год наезжала в Москву. Она успешно концертировала, играла свои сочинения, в том числе концерт для фортепиано с оркестром. Она запомнилась Завадскому веселым, очаровательным и чрезвычайно жизнерадостным и экстравагантным человеком. Но путь Лидии оборвался рано — она умерла от испанки в годы первой мировой войны.

Отец Юрия Александр Францевич обладал великолепным басом. Он усердно занимался вокалом и даже получил приглашение в Большой театр дебютировать в партиях Руслана и Гремина. Но стать артистом все же не решился. Александр Францевич служил в акцизном (по сбору пошлин. — *М. Л.)* ведомстве, дослужился до чина коллежского асессора, дававшего дворянство.

Брак родителей Юрия оказался неудачным, и они вскоре расстались. Гораздо лучше запомнился Юрию брат

отца, элегантный, добродушный блондин Анатолий Францевич, — дядя Тоша. Он горячо любил племянников, продолжал навещать их и после семейного разрыва. Поначалу он служил в ведомстве министерства императорского двора и уделов, а после окончания Московской консерватории стал профессиональным пианистом, одновременно сочинял музыку. Анатолий Завадский окончил курс по классу фортепиано у С. И. Танеева, а композицией занимался с А. С. Аренским. От него ждали многого, с успехом проходили его гастроли в России и за границей. Дети любили слушать дядю Тошу, особенно исполняемые им русские песни и романсы. Но вскоре он тяжело заболел и прожил недолго.

Конечно же, художественное воспитание детей не ограничивалось домашними концертами. Бабушка Анна Алексеевна на всю жизнь сохранила глубокую страсть к театру. Семья имела абонированную ложу в бельэтаже Большого театра — здесь маленький Юрий и проходил свою первую театральную школу. О том, каковы были полученные уроки, можно судить по именам — в прославленных операх пели Шаляпин, Собинов, Нежданова, в балетах блистали Гельцер, Балашова, Тихомиров, Мордкин.

На год младше Юрия была его сестра Верочка — всех поражало их внешнее сходство. Юрий и Вера трогательно заботились друг о друге, дружили, у них было общее романтически приподнятое восприятие жизни. Младший брат Володя более «земной», он нередко посмеивался над «романтиками» Юрием и Верой.

Кроме Евгении Иосифовны, детей пестовала няня Аннушка. Дети любили ее страстно. Аннушка — это живой пример удивительного бескорыстия, самоотверженности и добросердечия. Дети всегда безошибочно угадывали ее настроение по выражению лица: если губы плотно сомкнуты, значит, Аннушка сердится, если на лице приветливая улыбка, значит, на сердце у нее мир и покой. Аннушка прожила в семье Завадских более двух десятилетий, до своей кончины, продолжая преданно и заботливо опекать повзрослевших своих питомцев.

В изобилии любви, ласки и внимания, которые изливались на детей, таились свои издержки — опасность изнеженности, тепличности, возникновения эгоцентрических черточек в характере. «Нас растили маленькими барчонками. Эта черта барства долго мешала мне и в общении с людьми и в труде», — признавался позднее Завадский. Некоторая оранжерейность условий — не ею ли обусловились возникшие физические недомогания у ребятишек, не на шутку встревожившие родню. Все чаще после того, как в дверях передней звякал колокольчик, на пороге возникал статный мужчина в золотом пенсне, с саквояжем в одной руке и с тростью в другой — детский доктор Карл Васильевич Шульц.

...Каждый вечер перед сном дети шли проститься к дедушке в его кабинет. Высокий старик в сером с малиновой вышивкой халате сидел в кресле у массивного дубового стола. Дед прятал ласку за внешней суровостью. Он целовал и крестил ребятишек, которые затаенно ждали того, что обычно следовало потом: дед открывал шкатулку с перламутровыми инкрустациями и угощал детвору барбарисовыми конфетами.

В комнате бабушки дети любили трогать и рассматривать нехитрые артистические трофеи Анеточки Семеновой — серебряные веночки, вазочки и статуэтки, узорчатые шкатулки.

На лето Евгения Иосифовна с детьми часто уезжала в подмосковное сельцо Маурино, в имение сестры Ольги. Имение прилегало к суконной фабрике ее мужа Николая Ивановича Алексеева, дяди Коли. По соседству находилась фабрика поменьше — она принадлежала брату Алексеева, Михаилу Ивановичу, дяде Мише. К старинному барскому дому с колоннами почти вплотную подступал зеленый лес. Вместе с бабушкой ходили по ягоды, за грибами...

Как нечто малопонятное, тревожное и страшное запомнилась Юрию забастовка рабочих на фабрике дяди Коли. Нестройной толпой шли люди по широкой пыльной дороге, направляясь к воротам фабрики. Что-то сердитое, негодующее выкрикивал по их адресу дядя Коля. В обычно тихом и спокойном мауринском доме забегали, засуетились люди, на лицах — напряжение, женщины, растерянно смотрели на дядю Колю, часто упоминалось странное слово «забастовка».

Смутно и неотчетливо в сознании Юрия возникали представления о глубоких различиях в положении людей, далеких и даже враждебных друг другу. Об избранных, богатых и неимущих, о несправедливости, жестокости в отношении одних к другим. Эти смутные чувства рождались и снова гасли, отступая перед повседневным ходом размеренной и хорошо обеспеченной жизни. И порядок ее казался единственным, раз и навсегда возможным, узаконенным.

Было бы странным, если бы в таком музыкальном доме, как дом Михайловых, не стремились и внуков с ранней поры обучать музыке. Пригласили педагога-пианиста заниматься с Юрой и Верочкой. Но занятия шли вяло. Юра хотя музыку и любил, но просиживать у рояля за гаммами и этюдами ленился. Его не пытались принуждать, а ученик был, как потом он признался, «достаточно избалован для того, чтобы серьезно работать».

А вот рисование быстро переросло в страсть. Едва начав ходить и осмысливать мир, Юрий упрямо тянулся к рисовальному набору с красками и всюду появлялся с крепко зажатыми в худеньких кулачонках карандашами и кисточками, подолгу склонялся над листами бумаги, раскладывал ее на детской скамеечке, которая была его первым «мольбертом».

Вместе со взрослыми Юра бывал в мастерской художника Валентина Серова, которая находилась во дворе дома, где жили Завадские. Там он впервые увидел картины не только Серова, но и его друзей — Врубеля, Коровина. Их полотна произвели на мальчика неизгладимое впечатление. Здесь познакомился он с сыном Серова Юрием и подружился с ним.

На семейном совете решили отдать Юрочку, которому уже исполнилось восемь лет (в гимназии принимали с семи лет), в одну из лучших среди одиннадцати московских казенных гимназий — девятую, имени Медведниковых. Здесь учились дети, принадлежавшие высшим слоям интеллигенции, семьям богатых промышленников и купцов.

Гимназия славилась высоким уровнем преподавания, обширной программой гуманитарных дисциплин, особым вниманием к художественным кружкам.

Девятая гимназия помещалась в Старо-Конюшенном переулке, в доме № 18 (сейчас школа № 59. — *М. Л.*). Она была построена на средства меценатов — богатых московских купцов братьев И. и А. Медведниковых. Не имея наследников, они свое состояние завещали на благотворительные цели. На их средства построили также больницу на Калужской улице, дом для престарелых. По завещанию Медведниковых в гимназии их имени 25 процентов учеников должны были обучаться бесплатно.

Почетным попечителем гимназии являлся действительный статский советник Николай Андреевич Цветков, человек высокой культуры, большой любитель искусства. По примеру Третьякова он собирал картинную галерею — западноевропейских мастеров. По его же инициативе на стенах просторных гимназических коридоров были развешаны репродукции с картин известнейших русских художников — Виктора Васнецова, Репина, Поленова, Нестерова, Саврасова, Крамского и других.

Для учеников имелось три приготовительных класса и восемь гимназических. С третьего года начиналось изучение иностранных языков с упором на разговорную практику (хорошее знание английского и французского языков Завадский сохранил до конца дней). Желающие имели возможность дополнительно заниматься греческим языком, рисованием, черчением, лепкой, музыкой, танцами, ручным трудом.

Осенью 1902 года Юрия впервые привели на занятия. «Приготовишкам» еще не полагалось формы, и Юрий был в своем домашнем костюмчике — темно-синих брючках и широкой блузе с белым отложным воротничком. Мягкие льняные кудри падали до плеч — матери было жалко их остричь.

Для маленького Юры наступила новая жизнь. Появилась необходимость ежедневного труда — уроков задавали много. На его ученический столик легли тетрадки с синими и розовыми обложками, на которых в узорных овальных рамочках был напечатан наказ нерадивым: «Маленькое дело лучше большого безделья».

Три года промелькнули быстро. Пришла пора и Юрию облачаться в гимназическую форму — костюм и серовато-синюю шинель с двумя рядами медных пуговиц с двуглавым орлом. До блеска была начищена ременная бляха и значок на фуражке с буквами ГИМ (гимназия имени Медведниковых).

Зоркий глаз преподавателя рисования Николая Николаевича Ивакина быстро оценил незаурядные данные нового гимназиста; он стал давать Юрию дополнительные задания. Ивакин был одержим страстью к своему предмету, любил учеников, занимаясь с ними, не жалел своего времени. Благодарные чувства сохранил Завадский и к преподавателю русской литературы Борису Ивановичу Дунаеву — человеку молодому, увлекающемуся, обладавшему богатой фантазией и прекрасному организатору. Дунаев особое пристрастие питал к средневековой русской литературе, превосходно знал искусство XVII и XVIII веков. По его инициативе в гимназии возник «Старинный русский театр». В состав кружка вошел и Завадский. По предложению Дунаева поставили интермедию XVII века

«Три отрока, в пещи не сожженные». Так состоялся первый в жизни Юрия выход на сценические подмостки — в интермедии он изображал одного из отроков.

Следом Дунаев поставил народную драму «Царь Максимилиан», а потом шуто-трагедию И. А. Крылова «Трумф». В облике и манерах Завадского-гимназиста было много мягкости, изящества. Миловидный юноша показался Дунаеву подходящим для исполнения женских ролей — в «Трумфе» Юрий сыграл княжну Подщипу.

Актерские способности Юрия были замечены, и он стал неизменным участником дальнейших спектаклей. Для их постановки Дунаев привлекал иногда профессиональных режиссеров. Так, подготовку комедии в стихах А. Н. Островского «Комик XVII столетия» осуществил артист Малого театра Н. О. Васильев. Для участия в ней Васильев пригласил воспитанниц из Филармонического училища, где он преподавал. Премьера состоялась 12 марта 1912 года и имела шумный успех. Васильеву и актерам зрители устроили овацию. Выходил на поклоны и Юрий Завадский, он сыграл роль пастора Грегори. Рецензент рукописного гимназического журнала «Бегемот» отметил в отзыве: «Особенно мне понравился г-н Завадский — своей тонкой, изящной игрой... Дарования этого исполнителя несомненны». То была первая в жизни Завадского рецензия на его игру...

Спустя немногим более чем полгода в том же журнале гимназист Жорж Гребнер (будущий кинодраматург, автор сценариев известных фильмов «Суворов», «Гибель «Орла», «Крейсер «Варяг» и др. — *М. Л.)* писал так: «Как всегда, хорошо играл Завадский». Этот отзыв касался спектакля «Лекарь поневоле» по пьесе Мольера, показанного в январе 1913 года. Его готовили под руководством популярного артиста Малого театра Владимира Васильевича Максимова, который спустя несколько лет стал «королем экрана» русского немого кино.

Кроме участия в спектаклях гимназического театра, Юрий пробовал себя и в роли чтеца-декламатора. В конце декабря 1912 года учащиеся организовали музыкально-литературный кружок. Завадский читал стихи гимназиста Николая Харламова «Белая лодка» и «Мой путь». Дотошный репортер «Бегемота» (на этот раз им был Евгений Калужский) не преминул отметить: «Оба стихотворения очень удались Завадскому, иногда только немного уклонящемуся в сторону искусственности».

В актовом зале гимназии устраивались музыкальные

вечера. Среди учеников были даровитые музыканты. В одну пору с Завадским учились сыновья известного певца Л. В. Собинова — Борис и Николай. Борис являлся непременным участником гимназических концертов — он прекрасно играл на рояле. Ежегодно в сентябре Л. В. Собинов давал два обязательных концерта: один — в пользу «недостаточных» (то есть малоимущих. — *М. Л.)* студентов Московского университета, другой — в помощь денежному фонду гимназии имени Медведниковых.

Широким был круг чтения. Гимназия не только давала знание литературы, но, что особенно важно, формировала, прививала любовь к ней. Разумеется, в руках у Завадского перебывали книжечки популярных тогда серий о Шерлоке Холмсе, Нике Картере, Пинкертоне. Но не было и мысли сравнивать приключенческую беллетристику со столпами русской классической литературы, к которым было поистине благоговейное отношение, — к Пушкину, Некрасову, Достоевскому, Льву Толстому.

Интерес к литературе нередко подстегивался театральными постановками, такими, как «Братья Карамазовы» Федора Достоевского, «У жизни в лапах» Кнута Гамсуна. Новым открытием Гёте стал для него спектакль театра К. Н. Незлобина «Фауст». Гимназисты бросились перечитывать немецкого классика, с жаром спорили о спектакле. Поставленный режиссером Ф. Ф. Комиссаржевским с глубоким проникновением в сложный философский мир знаменитой поэмы, он стал событием театральной жизни Москвы. Сильное воздействие он оказал и на молодежь, заставляя задуматься о смысле жизни, о творческом призвании человека. Незабываемые впечатления остались у Завадского от В. Л. Юреневой — Маргариты, А. Э. Шахалова — Мефистофеля, от феерических сцен Вальпургиевой ночи.

Борис Иванович Дунаев поощрял театральные увлечения воспитанников, сам ходил с ними на спектакли. Николай Николаевич Ивакин часто водил учеников в Третьяковскую галерею, рассказывал о художниках, здесь же нередко проводил занятия по рисунку, побуждая копировать те или иные картины. Завсегдатаем Третьяковки стал и Юрий, он со всевозраставшей серьезностью подумывал о профессии художника.

В 1910 году умер Лев Толстой. В глазах русской интеллигенции Толстой был знаменем правды и протеста. Рискуя навлечь неудовольствие гимназического начальства, старшеклассники во главе с гимназистом Кабановым

организовали сбор подписей под письмом-соболезнованием, которое отнесли в редакцию «Русских ведомостей». Подписались сто пятьдесят учеников, среди них — Юрий. Гимназисты-медведниковцы собирали деньги в помощь борцам за освобождение славян от турецкого ига — это делалось в так называемый «Славянский день» (12 ноября 1912 года). Агитаторы призывали молодежь: «Вспомним, что и нам, вероятно, придется завоевывать эту свободу, без которой жизнь не жизнь». Собирали пожертвования в пользу голодающих (неурожай в Поволжье вызвал голод в этом районе). Касса пополнялась скупо, что вызвало сетования «Бегемота». В январе 1913 года здесь же появилась статья «Голод в России»: «И нам, молодежи, следовало бы отозваться на горе родной страны. Но почему же никто из нас не подумал об этом, не присоединился к общему делу?»

Юрий иногда приходил на собрания «тайного» гимназического кружка, где обсуждались некоторые «политические» вопросы. Он слушал на первом его заседании доклад Всеволода Горбова (брата Д. А. Горбова, в будущем известного критика) «Общественность в средней школе». Здесь присутствовали также и девушки из соседних гимназий. Подобные кружки возникали и в других учебных заведениях. Конечно, «тайна» их существования принадлежала к секретам Полишинеля. Была в этом изрядная доза ребяческой наивности и юношеского романтизма. Как настоящие конспираторы, ученики собирались и расходились по одному и т. д.

Московских поэтов Завадский ходил слушать в зал «Литературно-художественного кружка» на Большой Дмитровке в доме Вострякова. Этот серый двухэтажный особняк в глубине двора был хорошо известен любителям поэзии. Завсегдатаями здесь были дамы и девицы, с благоговейным трепетом внимавшие своим кумирам. Впереди рядов ставили столик, к которому обычно и выходили поэты... Резкий, угловатый, в наглухо застегнутом черном сюртуке, с пронзительными, узкими черными глазами на скуластом лице Валерий Брюсов (он являлся и председателем кружка)... Небольшого роста, с рыжей шевелюрой и такой же бородкой, в золотом пенсне на шелковой ленте Константин Бальмонт... Высокий, в длинном сюртуке с орхидеей в петлице, с жеманными манерами и подвывающими интонациями голоса Игорь Северянин...

Вместе с братьями Горбовыми, Калужскими Юрий посещал вечера «Литературно-художественного кружка московской молодежи» на Большой Никитской, в помещении гимназии Бесс. Импонировала сама программа кружка: «Развитие творческих сил и помощь данному развитию на почве служения чистому искусству и красоте».

Собственные литературные опусы молодые люди обычно помещали в рукописных гимназических журналах и сборниках. Их размножали на пишущей машинке. Одним из таких журналов был упомянутый «Бегемот» — он выходил раз в неделю. Живейшее участие в оформлении гимназической периодики принимал Завадский. Он создавал рисунки к рукописному журналу «Простор», к сборникам «Итоги». Это затейливые виньетки, мифологические персонажи, восходящее светило и т. п.

«Я был аполитичным молодым человеком. Меня влекло к бескорыстному служению чистому искусству, к служению прекрасному во имя прекрасного. Впрочем, если, с одной стороны, я гнался за модой, то с другой — во мне жила здоровая тяга к правде, к духовной насыщенности в искусстве», — скажет потом об этом времени Завадский.

В последнем классе Юрий, как и многие другие гимназисты, занимался без особого усердия. Куда больше времени он отдавал драматическому кружку и рисованию. Этот год пребывания его в гимназии совпал с двумя юбилейными датами — столетием Отечественной войны 1812 года и трехсотлетием династии Романовых. В гимназической среде ходили упорные слухи, что по такому случаю должны отменить выпускные экзамены. Разумеется, эти прекраснодушные упования не оправдались. И накануне экзаменационной сессии многим пришлось расплачиваться за свое легковерие, бессонными ночами наверстывать упущенное для подготовки время. У Юрия перегрузки привели к сильному нервному утомлению. У докторов возникла тревога за состояние легких юноши. После выпуска, летом 1913 года, Юрий вместе с матерью уехал на один из швейцарских курортов. Евгению Иосифовну беспокоило здоровье сына, и она не остановилась перед тратами на дорогостоящую поездку.

Восстановив силы, Юрий в конце лета вернулся в Москву, где поступил на юридический факультет университета.

Одновременно Юрий был принят в школу рисования и живописи С. Ю. Жуковского, в класс рисунка художника Халявина. Пользуясь тем, что посещение лекций в университете не являлось обязательным, Завадский большую часть времени отдавал искусству, аккуратно приходил

на занятия в школу, которая помещалась на Пречистенском бульваре, в доме № 25. Он не сомневался в эти годы, что его призвание — живопись. Спустя некоторое время Юрий перешел в школу одного из учеников В. А. Серова — Петра Ивановича Келина. Келин писал интересные пейзажи, но в основном занимался портретом. Как и многие другие художники той поры, Келин испытал некоторое воздействие декадентства. Завадского он полюбил, много занимался с ним. Обладая настоящим педагогическим даром, помог ученику почувствовать свою индивидуальность. Успехи Юрия оказались столь серьезны, что он получил приглашение от Союза русских художников участвовать в выставке. Келин предлагал ему работать совместно. В его студии на Долгоруковской улице Юрий провел три года.

В школах Жуковского и Келина Завадский познакомился с Маяковским, который посещал те же классы. Он был страстно увлечен поэзией и любил декламировать. С подъемом читал стихи современных поэтов, иногда Пушкина, Блока, Бальмонта.

Музыка оставалась постоянной спутницей Юрия. Как и другие студенты, он обычно проникал на утренние генеральные репетиции оркестра, особенно если дирижировали С. А. Кусевицкий, С. В. Рахманинов, Б. Вальтер или В. Фуртвенглер... Завораживала изысканная пластика Кусевицкого, но жесты его были манерны, с расчетом на внешний эффект. Совсем иначе держался за дирижерским пультом Рахманинов. Выходил несколько вялый, казавшийся нескладным человек, медленно прилаживал свое пенсне. Потом ударял палочкой о пюпитр, и как будто магический ток проходил сквозь оркестр. Создавалось совершеннейшее ощущение, что оркестр стал единым и с дирижером, и со зрительным залом. Лирические места он дирижировал широко, вольно, свободно, а в моменты наибольшего подъема проявлял сдержанность в жестах, как бы переставал дирижировать, точно замирал в колоссальном душевном напряжении. И только иногда вдруг делал резкое, сильное движение.

Погружаясь в стихию музыки, Юрий восхищался вдохновенной и выразительной дирижерской властностью, подчинявшей без слов. Он завидовал этой силе и порой испытывал сожаление, что не выбрал профессию дирижера, Но дух истинной музыки — эмоционально насыщенной, содержательной, полетной — навсегда овладел его душой.

Параллельно у Завадского усилилась тяга к сцене. В нем крепло желание стать театральным художником. Каждый раз Юрий с нетерпением ждал открытия сезона в московских театрах. Раньше всех спектакли начинались в театре Корша в Петровском переулке — 15 августа (по старому стилю). Императорские театры — Большой и Малый — открывались 30 августа. Театр Незлобина — в первых числах сентября. И, наконец, Художественный — в первой половине октября. Оба театра — непременно новой постановкой.

Еще будучи гимназистом, Завадский любил бывать в уютном, с ложами, обитыми красной материей, зале коршевского театра. Сцену закрывал занавес с экзотическим видом Неаполя. Справа в занавесе существовал вырез, через который актеры выходили на поклоны. Над вырезом красовалась надпись «Feci Quod Potui...» [1] Каждую пятницу Корш предлагал зрителям новую премьеру. Но Юрия привлекал здесь не репертуар — он был довольно заурядным, а замечательные актеры, много лет выступавшие на коршевской сцене, — талантливый комик Б. С. Борисов, обаятельная, обладавшая большим сценическим мастерством М. М. Блюменталь-Тамарина, герой-любовник А. И. Чарин, игравший Фердинанда, Чацкого, Арбенина.

В Незлобинском театре молодого Завадского заинтересовали постановки Ф. Ф. Комиссаржевского. Не только «Фауст», но и инсценировка «Идиота» Достоевского с Е. Т. Жихаревой в роли Настасьи Филипповны, которую актриса показала в остротрагических красках, магнетически притягательной и тревожно-загадочной.

За романтический театр ратовал и ежемесячный журнал «Маски», который редактировался тем же Комиссаржевским. И «Маски», и другие журналы по искусству — «Аполлон», «Театр и искусство», еженедельник «Рампа и жизнь» читались Завадским регулярно.

Труднее было попасть в Художественный театр. Его скромные, небольшие по размеру афиши сопровождались обычным предуведомлением «Все билеты проданы». Очередь в кассу выстраивалась иногда с ночи. Здесь Завадскому помогал Женя Калужский, доставший билеты через своего отца. После откровений, пережитых Юрием на «Братьях Карамазовых», долго помнились и «Живой труп», и «Гамлет», и «Николай Ставрогин».

[1] «Я сделал что мог...» *(лат.)*. Имеется в виду латинская поговорка «Я сделал что мог, кто может, пусть сделает лучше».

В кругу художественной интеллигенции интерес к «Гамлету» был особым — поставил спектакль английский режиссер Гордон Крэг. Русские театралы уже знали его по книге «Сценическое искусство», переведенной и изданной в России в 1908 году. Вскоре после премьеры «Гамлета» в русском переводе вышла еще книга Крэга «Искусство театра».

«Гамлет» поразил Завадского необычностью формы: исполнители передвигались на фоне огромных ширм, ступеней, кубов, под лучами света менявших свой цвет. Действующие лица порой напоминали силуэты. Из актеров выделялся Качалов — Гамлет сосредоточенной эмоциональностью игры, картинностью облика. «Гамлет», однако, недолго удержался в репертуаре МХАТа; установка Крэга на примат режиссерской воли, требующей безоговорочной актерской покорности, находилась в противоречии с мхатовскими принципами ансамбля и живого, раскрепощенного поведения актера на сцене.

Конечно, восемнадцатилетний юноша не сознавал противоречий привлекшего его внимание спектакля. Гипнотизировала репутация заграничного «метра». Авторитет Г. Крэга, Г. Фукса, М. Рейнгардта и других деятелей европейской сцены для молодежи был непререкаем. Вот кто пролагает подлинно новые пути воплощению красоты! Вот кто смело рушит обветшавшее, отмирающее в искусстве, очищает театр от рутины!

Юрий увлеченно штудировал страницы. Властно захватывали наступательные лозунги Крэга: «Долой актера!.. Тогда уже не будет более на подмостках ни одной живой фигуры, которая нас путает, заставляя смешивать действительность с искусством... Актер должен уйти, и его место заступит неодушевленная фигура — назовем ее сверхмарионеткой». И здесь возникал мотив утверждения сильной личности — единственного, всемогущего, истинного «короля» сцены — режиссера! Да, режиссер — единственный творец в театре, да, для него пьеса, актер, живописец, все компоненты спектакля «суть краски в палитре». Не более!

Все это начинающим художником принималось на веру как последняя, безусловная истина об искусстве...

Без промедления, стремительно «проглатывались» выходившие в свет специальные театральные книги (их было не очень много) — «Революция театра» Г. Фукса, сборник «О театре» Вс. Э. Мейерхольда, работы Н. Н. Евреинова, С. М. Волконского.

Завадского, как и других молодых людей, увлеченных сценой, особенно манили к себе возникавшие новые театральные коллективы. Они рождались постоянно, но не все оказывались жизнеспособными. С широковещательными обещаниями осенью 1913 года открылся затеянный режиссером К. А. Марджановым «Свободный театр». Молодежь жадно ринулась на его спектакли. Но ни «Сорочинская ярмарка», ни «Прекрасная Елена», ни «Желтая кофта» не стали основой нового художественного направления, они привлекали яркостью и пестротой красок, изобретательностью приемов, затейливой фантазией.

Основанный годом позже режиссером А. Я. Таировым и актрисой А. Г. Коонен Камерный театр также притягивал студенчество, молодежь. Декларированный Таировым романтизм находил осязаемое выражение в его спектаклях, начиная с древнеиндийского эпоса «Сакунтала» Калидасы, которым открылся этот театр в старинном дворянском особняке на Тверском бульваре. Романтизм жил в мироощущении Таирова как тип эмоционально-напряженного, обостренно-эстетического отношения к миру. Фантазия режиссера была зачарована возможностями, заложенными в театре как в игре, в волшебной смене сценических масок, в раскованной стихии лицедейства. Раскрепощая игровые начала сцены, Таиров утверждал творческую энергию, мечту человека, преображающего жизнь по своему идеалу. На сцене Камерного театра в пантомиме «Покрывало Пьеретты», в вакхической драме «Фамира Кифаред», в утонченном эстетизме спектакля «Саломея» возникал далекий от повседневности, праздничный, возвышенный мир красоты, радости, мечты, та «сказка», которой Завадский и его друзья грезили еще в гимназические годы.

Таиров, бунтуя против мещанской затхлости атмосферы обычных коммерческих театров, стремился противопоставить ей культ самоценной красоты, праздничной театральности и оптимистической мечты. Он свободно отдавался во власть своих фантазий, продвигаясь путем непрерывных исканий. Что могло быть заманчивее для романтически настроенного, склонного к бунтарству студенчества?!

Опыт таировских спектаклей заставил Завадского глубже задуматься над профессиональными задачами — каким же должно быть взаимодействие художника и режиссера в идеальном театре? От кого должен исходить замысел оформления и кому в нем принадлежит последнее

слово? По опыту других театров Юрий уже знал, что могут быть случаи полной подмены художника режиссером. В Камерном театре стилевая доминанта явно задавалась художниками, при этом она находилась в удивительной гармонии с пластически образной выразительностью актерской игры, с режиссерскими приемами. Как это достигалось? В чем секреты сценического единства?

По крупицам складывались впечатления молодого театрала. Из них со временем образовалась сокровищница опыта, давшего силу и полет зрелому Завадскому, породившего легкость, изобретательность его собственной режиссерской палитры.

ГЛАВА 2

МАНСУРОВСКИЙ «МОНАСТЫРЬ»

В августе 1914 года прусская военщина начала очередной «Дранг нах Остен». Газеты печатали царский манифест и объявления о мобилизации русской армии. Мальчишки-газетчики сновали по улицам. Возникали первые патриотические манифестации. У мобилизационных пунктов толпились призывники.

Однако война мало что изменила в жизни Завадского. Университет давал освобождение от воинской обязанности.

Всё в семье Завадских, как и во многих иных буржуазно-интеллигентских семьях, шло прежним чередом. Встречи в знакомых салонах, вечеринки, занятия в художественных кружках, концерты, спектакли. Разговоры о политике считались дурным тоном.

Евгения Иосифовна и ее сестра Анна Иосифовна много времени отдавали созданному ими несколько лет назад театральному кружку, именовавшемуся Михайловским (по девичьей фамилии сестер). В этом любительском театре играли юристы, врачи, литераторы. В разговорах кружковцев, к которым нередко прислушивался Юрий, наиболее часто упоминалась фамилия одного из режиссеров — Вахтангова.

Однажды кружковцы устроили вечеринку в квартире Завадских. В тот день Юрий вернулся домой как раз в самый ее разгар. Войдя в гостиную, он увидел человека, который, положив ногу на ногу, залихватски играл на мандолине узловатыми короткими пальцами. Он был невысок ростом и экзотическим видом напоминал провинциального франта — с неистовым разлетом шевелюры, в накрахмаленном воротничке с вычурным и ярким галстуком-«бабочкой», в зеленом пиджаке, кремовых полосатых брюках, в лакированных ботинках и белых гетрах. Человек этот был здесь, что называется, душой общества. Отложив мандолину, он сел за пианино и стал бренчать, напевая французскую песенку. Он дурачился, паясничал, неистощимо озорничал. А глаза его, сразу поразившие Завадского, прозрачные глаза цвета морской воды, все время смеялись — вместе со всеми и, как показалось Юрию, надо всем.

Так осенью 1915 года состоялось знакомство Юрия Завадского с Евгением Багратионовичем Вахтанговым, актером и режиссером Московского Художественного театра. Молодой студент был разочарован — он ожидал увидеть Вахтангова другим.

Михайловский кружок тогда намеревался ставить «Романтиков» Э. Ростана. Для исполнения роли юного Персинэ Евгения Иосифовна предложила привлечь Юрия. Вахтангов решил попробовать, но по каким-то причинам постановка «Романтиков» не заладилась — режиссер предложил приглянувшемуся ему молодому человеку: «Приходите ко мне в студию, нам нужны и актеры и художники».

Студия находилась в Мансуровском переулке на Остоженке. Она возникла недавно и первоначально называлась «Обществом по устройству студенческой студии». О ней Юрий уже был наслышан от своего товарища — Павла Антокольского, тоже студента юридического факультета. С Павлом они познакомились еще два года назад в скромной компании начинающих поэтов, где оба читали свои стихи.

Сумрачным, ненастным ноябрьским днем 1915 года Завадский отправился держать экзамен в студию. Он шел по Остоженке, подняв от ветра воротник пальто. Свернув в Мансуровский переулок, остановился у скромного двухэтажного особняка. У парадных дверей темно-коричневого цвета, с ярко начищенной медной ручкой нажал кнопку звонка. Ему быстро открыли, по крутой деревянной лестнице проводили на второй этаж, где в обыкновенной квартире размещалась студия.

Через маленькую площадку, где стоял столик с телефоном, Юрия направили в комнату, служившую фойе. Стены в ней были до половины обтянуты серо-зеленой

дерюжкой, верхняя часть которой уходила под неширокий деревянный багет. Желтый навощенный пол натерт до блеска, всюду чистота. Следующая комната — побольше — обита той же дерюжкой, занавеси на окнах тоже из дерюжки. Кафельная печь. Посреди комнаты большой стол. Там сидел Вахтангов. Студийцы располагались на дубовых банкетках, стоявших у стен.

Уже после экзамена Юрию показали зрительный зал — в нем было всего сорок два места. Простые венские стулья расставлены амфитеатром. Подмостков нет, рампы тоже. Первый ряд зрителей в двух шагах от сцены (три метра глубины, пять — ширины), расположенный прямо на полу комнаты и закрытый зеленовато-серым гофрированным занавесом. «Артистической уборной» служила крохотная кухонька.

Антокольский быстро подошел к Юрию, ободряюще улыбнулся. Студийцы с любопытством всматривались в новичка. Перед ними стоял в серой суконной блузе, перехваченной ремнем, с небрежно откинутыми русыми кудрями, кареглазый, редкостно красивый, изящный молодой человек. Он напоминал юношей с картин художников эпохи Возрождения. Артистичность ощущалась не только в его облике, но и в манере держаться. Он производил впечатление скромного, хорошо воспитанного человека.

Завадскому дали в руки томик Чехова и предложили «с листа» прочесть один из рассказов. Юрий сам почувствовал, что прочел плохо. Потом показывал свои рисунки — он ведь шел в студию, предназначая себе роль театрального художника.

Вахтангов молча всматривался в юношу. Помедлив, сказал вслух: «Судить надо не по исполнению, а по данным». Завадского приняли.

В ту начальную пору в Мансуровской студии, как ее стали называть, занималось человек двадцать. Среди них Б. Е. Захава, Л. А. Волков, К. Г. Семенова, Е. А. Алеева, Н. П. Шиловцева, К. И. Котлубай, Н. О. Фельтенштейн (Тураев), П. С. Ларгин и другие. Днем все были заняты — кто в университете, кто на службе; репетировали часто по ночам. Расходились в предрассветные сумерки, когда дворники уже выходили подметать булыжные мостовые московских улиц.

Сразу удивили репетиции Вахтангова. Он сидел за столом в центре комнаты, вдоль стен — ученики. Обычно Евгений Багратионович занимался с небольшой — двачетыре человека — группой студийцев. Остальные наблюда-

ли и после репетиций пытались что-то сделать сами в развитие его уроков, так, как сумели их понять. Тогда репетировались три отрывка: «Злоумышленник» и «Егерь» Чехова, «Гавань» Мопассана. Завадскому тоже пришлось посидеть «у стенки». Вынужденная пассивность вызывала раздражение. Учеба вприглядку поначалу казалась Юрию несерьезной. Он приходил на занятия с наборами карандашей и рисовальным альбомом. Сидел, слушал, а между тем отточенным карандашом легко и непринужденно набрасывал какие-то гротескные фигурки — не то денди в высоких цилиндрах, не то персонажи комедии дель арте. Наброски были полны движения, острой выдумки, непритязательного юмора.

Завадский вступил в Мансуровскую студию не без внутренней тревоги. В ту пору он находился в плену «новейших» декадентских настроений, увлекался символистами. В театре его «богом» оставался Гордон Крэг, в музыке — Александр Скрябин. Завадский опасался чрезмерного увлечения Вахтангова натуралистическими, как ему казалось, тенденциями Станиславского. И своих убеждений уступать никому не собирался.

Но легко ли было устоять перед Вахтанговым, перед неистовой, фанатической одержимостью искусством, творчеством, которая от него исходила?! Перед его магической силой внушения, перед чудом творческих поисков — всегда неожиданных, острых, пронизанных меткими жизненными наблюдениями, знанием характера, психологии человека? Именно творчеством заражал своих учеников Вахтангов, а творчество он понимал широко, многогранно, всеобъемлюще.

Вахтангов отвергал худосочную, вымученную умозрительность модернистов, их «красоты», претензии на элитарность. С чувством удивления и какого-то мучительного беспокойства Юрий ощущал, как покачнулись прежние его взгляды...

Вахтангов понимал жизнь как непрестанное творчество, а искусство — как одну из форм наиболее яркого проявления творческого начала в человеке. В те годы он был яростным последователем Станиславского, хотя многие из его принципов понимал по-своему. Он требовал правды, глубины, силы сценического воздействия, стремился к реалистической точности в воспроизведении человека на сцене. Рассказывал о Станиславском и Немировиче-Данченко, но особенно часто о своих товарищах по Первой студии Художественного театра, где Вахтангов вы-

ступал как актер и режиссер, — о гениальном актере Михаиле Чехове, о ближайшем сподвижнике Станиславского Сулержицком.

Вахтангов увлекал молодежь, будил воображение, звал в завтрашний день. Он говорил, что театр (а значит, и студия) — это храм, переступая порог которого нужно забыть все, что оставляешь за этим порогом.

Завадский пришел к Вахтангову в период, когда тот с предельной страстностью увлекался «студийностью». Студийность означала беззаветную преданность искусству театра, самозабвенную отдачу собственных сил общему делу создания студии, которая мыслилась как целостное единство, как сплоченный коллектив, из которого может возникнуть театр. Он выдвигал на первый план требование безоговорочной дисциплины и скромности, трудолюбия и бескорыстия. Прямая, дружеская, но беспощадная критика, откровенная, искренняя самокритика, нетерпимость к обывательщине и себялюбию создавали высокий настрой коллективного единства, который подчинял, увлекал, воспитывал зеленых еще учеников Мансуровской студии.

Через неделю Завадского назначили... рабочим сцены на очередном «исполнительном вечере» студии. Ему поручили открывать и закрывать занавес. Потом он был дежурным по уборке помещения, билетером.

Студия требовала, чтобы каждый ее участник выполнял любое порученное ему дело. Все студийцы являлись и билетерами, и помрежами, и бутафорами, и декораторами, и музыкантами.

В четырех комнатах, занимаемых студией, поддерживалась строгая чистота, тишина и порядок. В дни «исполнительных вечеров», когда приглашались зрители (тоже с разбором!), по требованию Вахтангова помещение перед спектаклем опрыскивалось сосновой водой. Каждого посетителя таких вечеров согревала особая, домашняя обстановка — здесь приветливо встречали, усаживали, беседовали и даже поили чаем из самовара.

«Несерьезность» студийных занятий оказалась кажущейся. Лишь поначалу Юрия обескураживала их свободная, полуимпровизационная форма. Репетиции порой скорее походили на вечеринку, они перемежались лекциями и беседами. Иногда, начиная занятие, Вахтангов размышлял вслух по самым различным вопросам — творческим, жизненным. Прошло немного времени, и каждую репетицию руководителя Юрий уже воспринимал как откровение. Ему стало очевидно, что, работая даже с небольшой группой, Евгений Багратионович одновременно воспитывал весь коллектив.

Поразительна была неистощимость фантазии Вахтангова, безостановочное движение его пытливой, парадоксальной мысли! Огромная творческая интуиция, дар художника брали в плен, и Завадский сидел на репетициях, покоренный мощью его воображения. Самым замечательным ему казалось то, что Вахтангов сегодня отвергал то, в чем убедил всех вчера; безжалостно и яростно опрокидывал свои собственные мысли, уничтожал, казалось, так точно и интересно найденное; опровергал самого себя. Со временем Юрию стало ясно, что в кажущемся непостоянстве было и свое постоянство — неудовлетворенность собой, самокритичность, потребность непрестанных поисков.

К нему, к учителю, в которого Завадский поверил и которому доверился, конечно, нелегко было привыкнуть. У Вахтангова оказался противоречивый характер, неуравновешенный темперамент. Завадский не мог не оценить бескомпромиссного таланта Вахтангова, привязался к нему, вскоре стал одним из любимейших его учеников. И все же, как признался много позднее, чужд был молитвенному поклонению, сохранял «несколько критический взгляд на него», что, конечно, не ускользнуло от проницательных глаз учителя: «Я раздражал его своим спокойствием...»

Перед Вахтанговым трепетали. Его обожали и боялись одновременно. Какими торжественными были моменты его появления в студии! И какой страшно напряженной была тишина, когда Вахтангов (не дай бог!) приезжал сумрачный, чем-то расстроенный!

Резкий звонок оповещал о приходе руководителя. Моментально все занимали свои места, воцарялась полная тишина. Быстрыми шагами шел к своему креслу за небольшим столиком. На столике скатерть, пепельница, блокнот для заметок, очиненный карандаш и спички. Все это приготовлено заранее.

Занятия часто начинались с бесед. Иногда Вахтангов увлекался вопросами дисциплины, этики, организации. Репетировал тогда, когда его охватывало вдохновение, когда он зажигался. Он делился со студийцами всем, чему учился у Станиславского, чем питался в творчески насыщенной атмосфере Художественного театра. И это было необычайно важно. Перед Завадским открывался

новый мир, необозримые горизонты искусства, высвеченные гением Станиславского. Юрий убеждался в том, сколь превратны и незрелы были его вчерашние представления о МХАТе, сложившиеся под влиянием, эстетской критики.

Следуя мхатовским принципам, Вахтангов учил студийцев актерскому искусству и одновременно воспитывал нравственно, духовно. Постоянно указывал на связь этих процессов. Его забрасывали вопросами, делились сомнениями.

— В чем творчество актера? — спрашивал Вахтангов и продолжал: — В богатстве души и способности актера показывать это богатство. Актер, придя в искусство, должен быть х о р о ш и м ч е л о в е к о м. — Он делал акцент на последнем слове.

Кто-то заговорил о героическом репертуаре. Евгений Багратионович тут же подхватил мысль: «Если артист хочет героического репертуара, прежде всего надо воспитывать свою душу, голос... Здесь нужна наивысшая сосредоточенность».

Каждый ученик должен был усвоить ряд правил, которые Вахтангов называл «требованиями студийного такта». Сюда относились: вежливость, скромность, умение помогать товарищам, соблюдать дисциплину, отсутствие легкомыслия. Завадский не раз был свидетелем, как мгновенно менялся учитель, становился гневным и непримиримым, когда «требования» нарушались. На лбу появлялась резкая складка, поток страстных, бичующих слов обрушивался на голову провинившегося. Он пришел в бешенство, когда как-то один из студийцев позволил себе, находясь на сцене, разговаривать с ним, заложив руки в карманы. В другой раз Вахтангов читал лекцию — вдруг остановился на полуслове. Проследив за его взглядом, Завадский и другие ученики увидели, что в абажуре висячей лампы полно пыли, мертвых мух и бабочек. Все замерли: что будет?! Вахтангов встал. «Пока в студии не будет идеальной чистоты, — заявил он, — я к вам не приду». И вышел.

После общего аврала на другой день к Вахтангову отправилась делегация с заявлением, что все приведено в порядок. Придя в студию, он все придирчиво осмотрел и, усевшись за свой столик, продолжил прерванную лекцию как ни в чем не бывало.

Он распекал, гневался, придирался. А в глубине души нежно и искренно любил своих мансуровцев. И он не щадил сил, чтобы помочь им раскрыться, развернуть свои таланты. И всегда призывал к самодисциплине, говорил о необходимости торопиться. Через два месяца после своего поступления в студию Завадский вместе с другими читал послание Вахтангова, названное «Моим ученикам». Вахтангов был обеспокоен недисциплинированностью, снижением посещаемости уроков в студии, он взывал к собранности и ответственному отношению к делу, которому его воспитанники посвятили себя. Письмо навсегда врезалось в память: «Дорогие мои! Если б вы знали, как вы богаты. Если бы вы знали, каким счастьем в жизни вы владеете. И если б знали вы, как вы расточительны...»

В длинном, взволнованном письме Вахтангова слышались и исповеднические ноты. И глубокая горечь, предчувствие краткости собственных земных дней. И страстное желание предостеречь, вразумить юных, легкомысленных воспитанников, из которых не все оправдывали надежды своего учителя: «А между тем мы главное свое делаем второстепенным, главное свое обращаем в «делишки», и в минуту, когда надо быть при «главном», мы легко и расточительно отдаемся повседневным, маленьким, минутным наслаждениям и безотчетно этим самым делаем их главным.

...А дни уходят... Оглядываешься — и становится страшно, что же делал все эти дни моей жизни... А если б можно было вернуть, как бы я прожил, как бы хорошо использовал часы земного существования. У вас есть возможность не сказать этих слов. Поздних и горьких. Вы богаты. И так расточительны, небережливы и молодо беспечны».

Вскоре Завадский не хуже других знал, что такое «студийный» и «нестудийный» поступок, ему импонировал пафос общей борьбы за благоприятную обстановку для дружной работы и радостного творчества. Он увлекся. Увлекся глубоко и по-настоящему. И с головой ушел в напряженные творческие поиски, все больше жертвуя студии и живописью, и университетом, в котором бывал все реже, а в 1917 году и вовсе оставил его.

Вахтангову на первом этапе не вполне еще были ясны перспективы студии, он не был уверен в необходимости ее быстрой профессионализации. Цель репетиций он видел не в том, чтобы достичь каких-то законченных результатов, а в том, чтобы осуществлять самый процесс исканий, процесс «разминания» себя. Он тогда говорил, что прекрасен не результат, а само искание в искусстве. Созда-

валась благоприятная обстановка для того, чтобы каждый свободно испробовал свои силы.

Здесь Завадский утвердился как актер, здесь он открыл главное свое призвание, о котором поначалу не помышлял, — режиссуру. Именно Вахтангов со своим педагогическим даром находить и открывать таланты, прозорливо оценил личность и творческие перспективы Завадского, открыл в нем режиссера и помог окрепнуть на нелегкой этой стезе.

Почти одновременно с Завадским в студию был принят и Юрий Серов, сын знаменитого живописца. Серов занимался на виолончели, но решил попробовать себя на сценическом поприще. Вскоре оба Юрия и Павел Антокольский стали неразлучны. Внешне они были очень непохожи друг на друга. Высокий худощавый блондин Завадский. Небольшой, коренастый темноволосый Серов. Оба Юрия отличались щеголеватостью одежды. Маленький, с черными горящими глазами Антокольский.

Юрий Серов обнаружил великолепную актерскую одаренность. Поощрительное отношение Вахтангова к стихотворчеству Антокольского побудило того к более серьезным занятиям поэзией. Молодых людей сдружила общность взглядов на искусство, театр, литературу, живопись, наконец, сама возможность общей работы. Что называется, «заводилой» являлся Завадский, в нем жила неиссякаемая энергия и вдруг проснувшаяся невероятная жажда творческой работы. Он заразился вахтанговской одержимостью. Антокольский, вспоминая о Завадском тех лет, писал: «Редко можно было найти человека, в такой степени равнодушного к сытости, к внешнему благополучию, к устройству личной жизни, беззаветно увлеченного энтузиаста, готового работать ночи напролет» .

Открывая студийный сезон 1916/17 года, Вахтангов объявил: «Раньше работа над пьесой была педагогическая, теперь будет режиссерская». Он решил ставить пьесу М. Метерлинка «Чудо святого Антония».

Завадский был огорчен — при распределении ролей опять для него не нашлось роли.

Как и всегда, репетиции начались с коллективной беседы, где Вахтангов задавал свои обязательные вопросы: ради чего ставим пьесу? Что сказать ею? Что понести зрителю?

Вахтангов верил, что театр существует ради праздника добрых чувств, возбуждаемых со сцены у зрителя. Разделяя убеждения одного из сподвижников Станиславского, Сулержицкого, он считал, что цель искусства — заставить людей быть внимательными друг к другу, смягчать сердца, облагораживать нравы.

Нет праздника — нет спектакля: бессмысленна тогда вся работа, коль нечем увлечь зрителя — эти заветы учителя остались с Завадским на всю жизнь.

Метерлинковскую комедию прочли, собрав весь коллектив студии. В буржуазной семье умерла богатая старуха. На похороны собрались ее родственники, они рассчитывали на получение наследства. Неожиданно появлялся странник, который заявлял, что он святой Антоний и пришел воскресить покойницу. Вопреки общим ожиданиям он совершал чудо — старуха оживала. Когда же она начинала брюзжать по поводу появления в ее комнате нищего оборванца, Антоний лишал ее дара речи. Вызванная полиция уводила святого в участок. Старуха, к общему удовлетворению наследников, снова умирала.

В воображении Вахтангова рисовались смешные и наивные французские буржуа с их мелкими корыстями, юмором — людской муравейник, растревоженный явлением «чуда». Он предостерегал против сатирического подхода: здесь должна излучаться улыбка!

Но что-то не ладилось у Алексеева. И через несколько репетиций Вахтангов подозвал Завадского: «Юра, поручаю Антония тебе (только к двум студийцам Вахтангов обращался на «ты» — к Серову и Завадскому). — Помедлив, улыбнулся и добавил: — Только как играть святых, не знаю. Поищи сам».

Юрий ликовал. Наконец-то появилась возможность работы в большом спектакле. Первая серьезная роль. И сразу центральная!

Как же все-таки здесь играть? Показать Антония этаким хлопотливым старикашкой? Нет, это не в метерлинковском замысле. Простота, искренность, наивность, сосредоточенность — вот что, пожалуй, необходимо.

На сцене появлялся высокий худой старик с аскетическим лицом, он был одет в светлую холщовую хламиду, подпоясанную длинной веревкой. Роль строилась на статике — никакой суетливости, открытые, но скупые жесты. Чувство глубокого достоинства и сосредоточенность на своей миссии. Антоний — Завадский был умен и благороден. Мудрым, сострадательным взглядом смотрел он на окружающий его сытый, погрязший в торгашестве и эгоизме людской муравейник, в котором суетились, хлопотали, бранились обыватели французского городка, —

для них давно померк свет веры, духовности, бескорыстия.

Когда перед выпуском этого спектакля перешли на сцену, встал вопрос о гримах и костюмах персонажей. Студия была бедна и не могла заказать новые костюмы. Их поиски стали еще одним талантливым уроком Вахтангова. Он предложил всем участникам принести из дому все черное, что возможно, — обрывки кружев, платья, тряпки; ведь родственники умершей собрались на траурный обед. В один из вечеров Вахтангов заставил все это примерить, тут же импровизировал костюмы, шляпы, гримы, лепил фигуры. Завадский вдруг увидел, что грим — это не только краски на лице, а все вместе — и костюм, и прическа, и повадка. С тех пор он стал увлекаться гримом и вскоре стал главным помощником Вахтангова по этой части.

Так жил и развивался коллектив Мансуровской студии, где Завадский проходил свой театральный университет. Один из мансуровцев, Б. Е. Захава, позднее назвал его своего рода «монастырем», куда прятались от жизни с ее грубостью, пошлостью, неустройством, куда приходили отдохнуть, погреться у очага искусства. Большинство участников студии, и Завадский в их числе, были идеалистами, далекими от политики.

А за стенами «монастыря» бушевали события. Шла война, социальные противоречия раздирали страну. На пороге стоял 1917 год.

В разгаре были репетиции «Чуда святого Антония», когда разразился февральский политический кризис. Монархия рухнула — неожиданно, мгновенно... Февраль остался в памяти Завадского опьяняюще радостным, праздничным, окрыляющим. От дома на Спиридоновке, куда переселилась их семья, он ходил в студию сквозь ликующие толпы людей. Над головой ослепительное весеннее солнце. Красные банты в петлицах прохожих. На площадях бесконечные митинги. По булыжным мостовым мчатся грузовики с солдатами. На штыках развеваются синие шинели городовых и околоточных, которых везут в арестантскую часть. На перекрестках, подпоясанные ремнями, с винтовками в руках, с нарукавными повязками с буквами ГМ (городская милиция) студенты, молодые рабочие.

Февраль пробил первые щели в стенах мансуровского «монастыря».

Пытались воздерживаться от разговоров на политические темы, но это удавалось плохо. Споры вдруг вспыхивали с неожиданной силой. Шумная разноголосица, разгоряченные лица, непримиримый огонь в глазах.

Завадский и еще несколько авторитетных студийцев обратились к Вахтангову:

— Как быть, Евгений Багратионович? Рушится самое дорогое, что мы привыкли ценить и беречь, — наше единство.

— Как администратор, я не знаю, что нужно делать.

— Но нам трудно дальше так жить. Размолвки могут перерасти во вражду.

— Я лишь твердо убежден, что если мы начнем заниматься, мы забудем о всякой политике. Это произойдет само собой. Нужно больше и лучше работать.

— Россия разворочена, положение неустойчиво, каждый день преподносит сюрпризы.

— Если случится какое-нибудь большое событие, то вы все равно заговорите. Искусственно этого прекратить нельзя.

Завадский принимает советы к исполнению. Он репетирует роль Антония. Занят в блоковской «Незнакомке», которую ставит приглашенный Вахтанговым молодой воспитанник Художественного театра режиссер А. Д. Попов. Но едва ли не более всего он погружен в работу над пьесой «Кукла инфанты», которую недавно принес в студию Павел Антокольский. В ней Юрий почувствовал созвучный своим романтическим устремлениям материал. Первая его режиссерская проба! Юрий с азартом взялся за пьесу: надо немедленно распределить роли, репетировать в свободные часы, а там будь что будет! Когда что-нибудь наработаем, покажем Вахтангову.

У маленькой инфанты сломалась кукла. Ей является ангел и говорит, что куклу может починить только мавр. Но мавр в тюрьме. Инфанта пробирается в темницу, при помощи таинственных заклинаний мавр исцеляет куклу и возвращает инфанте «радость детства и веселый жизни ход», а инфанта дает ему свободу.

Завадский снова вспоминает Крэга — нельзя ли реализовать его идею марионеток на сцене? Огромный мавр и трогательная маленькая девочка-инфанта... Однако тут же возник первый вопрос: а кто же будет играть в его спектакле? Не ясно ли, что с имеющимся актерским составом задуманного явно не достигнешь... Юрий вдруг почувствовал себя безнадежным дилетантом.

Приготовленная вчерне пьеса была показана Вахтангову. Начинающие режиссер и драматург с волнением ждали приговора. Учитель посоветовал ставить «Куклу инфанты» как кукольное представление.

Спектакль остался незавершенным, публике его так и не показали. Прервалась и работа над «Незнакомкой».

...В ночь с пятницы 27 октября 1917 года в Москве началась стрельба. И весь следующий день пальба шла почти непрерывно. Жители закрылись в своих квартирах. Телефон не работает. Газеты не выходят. Хлебные лавки, судя по всему, закрыты, да и на улицу носа не высунуть, а в доме нет продовольствия. Вскоре распространилась весть — большевики подняли восстание.

В последнюю ночь боев стоял сплошной грохот от пулеметной и ружейной стрельбы. К утру наступила тишина. Днем Юрий вышел на улицу — что там в студии, как Вахтангов, — он теперь жил с семьей в том же доме, где размещалась студия. На стенках, на заборах уже белели расклеенные приказы начальника штаба Московского военного округа, они оповещали о том, что революция свершилась и что «Вся власть — Советам!».

На Остоженке посреди развороченной мостовой чернели окопы, пулеметные гнезда. У знакомого особняка Юрий вдруг увидел пробитое пулей окно в квартире Вахтангова. Все ли благополучно? Торопясь, он быстро взбежал по крутой лестнице на второй этаж. Встретившая его Надежда Михайловна, жена Вахтангова, успокоила — все обошлось.

На следующий день, когда Юрий переступил порог студии, все были уже в сборе и с недоумением прислушивались к тому, что делалось за стеной, в комнатах Вахтангова. Оттуда доносились взволнованные голоса его и жены. Вскоре Надежда Михайловна вышла в прихожую. К ней бросились с вопросом:

— Что случилось? В чем дело?

Она развела руками.

— Бог знает что! Он — большевик!

— Не может быть! Евгений Багратионович большевик?!

— Да-да! Вы себе не представляете! Большевик!

Вдруг дверь открылась, и Вахтангов энергичной походкой направился в залу, где обычно шли репетиции. Все с нетерпением ждали, что он скажет.

— Руки! — неожиданно воскликнул Вахтангов. — Руки человека очень многое могут выразить. Когда-нибудь

мы поставим спектакль, где главным выразительным средством будут руки.

Студийцы с недоумением смотрели на учителя. А тот стал рассказывать, как вышел сегодня на улицу и случайно обратил внимание на рабочего, который чинил провода.

— Руки рабочего мне все и открыли. По тому, как работали эти руки, как они брали и клали инструмент, как спокойно, уверенно и сосредоточенно они двигались, я увидел, понял, что рабочий чинит свои провода, что он чинит их для себя. Это были хозяйские руки! И мне стало ясно: в этом смысл революции. Рабочий, которому принадлежит теперь государство, который является хозяином в нем, сумеет — я уверен — не только починить все, что разрушено, но и строить. Он будет строить теперь для себя.

Большинство недоверчиво и холодно слушали Вахтангова. Происшедшее никак не укладывалось в сознании. Что теперь будет с культурой и искусством, допустимо ли соглашаться с новой властью?.. Удивлял и Вахтангов: его новые взгляды казались изменой высокому искусству, тем идеалам, которым он учил. «Монастырь» рушился на глазах. Сквозь щели и пробоины врывались студеные порывы разыгравшейся на просторах России великой бури.

В вахтанговском приятии революции, конечно, было много эмоционального, идущего от сердца, много романтической веры, которая по-своему соответствовала моменту и его выражала. Доверие к жизни и интуиция обусловили его выбор. Но, чтобы приблизиться к пониманию этого, Завадскому предстояло пройти путь долгий, мучительный, с разрывами, потерями и обретениями.

Выбор Вахтангова — хотя у него позднее и были «зигзаги»: попытки обратиться к строительству мистериального театра, — многое определил в судьбах его учеников, в постепенной эволюции их мировосприятия. Он почувствовал в Октябрьских событиях выбор народа. Зеленой молодежи Мансуровской студии поверить в это было нелегко, ибо в ее мировоззрении, сформировавшемся в замкнуто-кружковой атмосфере, понятие народа не было уяснено, глубоко усвоено. Революционная буря вдруг резко обнаружила драму либерально-интеллигентского сознания: исповедуемая студией любовь к человечеству, к добру и свету оказалась любовью в обход... своего народа! Урок был жестоким.

— Нельзя больше работать так, как мы работали до

сих пор, — говорил Вахтангов на последующих занятиях. — Нельзя продолжать заниматься искусством для собственного удовольствия. У нас слишком душно. Выставьте окна: пусть войдет сюда свежий воздух. Пусть войдет сюда жизнь.

Но призыв не бояться жизни, идти вместе с нею сам по себе мало значил. Ученики хотели понять, что же теперь нужно делать, в чем конкретно должно выразиться то «новое», о котором мечтал Вахтангов. Но все это и ему самому было пока еще очень неясно.

Завадскому ближе и понятнее казалась установка учителя на романтическое искусство, его возникшая ранее и возраставшая неудовлетворенность «бытовым» спектаклем, стремление «подняться над землею хоть на пол-аршина».

Продолжая работу над «Куклой инфанты», Завадский приступает к репетициям новой пьесы Антокольского — «Кот в сапогах». Снова режиссерская проба, к тому же здесь Юрий еще и создатель оформления, и исполнитель одной из центральных ролей (Пьеро). Пронизанную реминисценциями из Блока, Гофмана и Тика сказку наполняли фантастические образы, туманные символы, загадочные парадоксы, мистика.

Вокруг спектакля сплотилась группа единомышленников Завадского, как и он, тяготевших к эстетизму романтического толка и одержимых страстью театральных исканий. Эта постановка стала творческим знаменем, практическим выражением художественного кредо группы, обособившейся внутри студии.

Брожение в коллективе между тем усиливалось. Катастрофически падала дисциплина, возникли грубо-насмешливое отношение к студийной этике, беспорядок за кулисами, снизилось качество спектаклей, обострились и личные отношения между учениками. В конце 1918 года на доске объявлений студии появилось воззвание только что возникшего «Нового Совета студии». Это группа Завадского, Серова, Волкова перешла в наступление. Воззвание скорее напоминало ультиматум: «Новый Совет заявляет, что Студия принадлежит ему, и никто не вправе его упразднить. Новый Совет не признает решений старого... Новому Совету принадлежат диктаторские полномочия... Новый Совет вырабатывает новую конституцию Студии...» Столь же решительно действовала и противостоящая группа, в которую входили Борис Захава и ряд других студийцев.

Что крылось за этой столь резко обострившейся враждой? Прежде всего расхождения эстетического порядка (группа «Новый Совет» тяготела к «новациям», к экспериментам эстетского толка, недооценивала идейность искусства). Кроме того, Завадскому и другим членам группы — наиболее одаренным из числа студийцев — не терпелось поскорее выдвинуться, достичь профессионального признания, играть, чтобы иметь возможность заработка.

Вахтангов в эти драматические для его детища месяцы лежал в лечебнице. Он слал студийцам увещевательные письма, стремился примирить враждующие стороны. По выходе из больницы он собрал учеников у себя на квартире в Денежном переулке, куда к этому моменту переехал. Заседание продолжалось всю ночь, до утра. Вахтангов заявил, что возникший раздор и его разрывает пополам, что каждая группа ему дорога и нужна по-своему. На какое-то время Евгению Багратионовичу удалось приглушить раскол.

Вахтангов, утвердив «Кота в сапогах» к постановке, однако, испытывал к пьесе недоверие. Игра отвлеченностями, вымученная схоластика отталкивали его. Он не выпускал работу из-под контроля и всеми силами стремился найти реалистическое обоснование событиям пьесы и поведению действующих лиц. Наконец он придумал особый способ для оправдания всей этой фантасмагории слов, действий, событий. Вахтангов предложил Завадскому трактовать все происходящее в пьесе как сон героини: а во сне мало ли чего не бывает! Соответственно этому изменили и заглавие пьесы — она стала называться «Обручение во сне».

Предполагалось сдать спектакль в декабре 1918 года. Но работа все больше затягивалась. Хворал Вахтангов. Отвлекали внутристудийные распри. Терзал разрушенный быт. Холод стоял в слабо отапливаемых помещениях; меню обычно сводилось к ржаной каше без масла и соли, пирожкам из мороженой картошки, «чаю» из сушеной моркови с сахарином. Приходилось думать о заработке, чтобы не пропасть с голоду. Играли спектакли в рабочих клубах. Иногда все вместе снимались в массовках каких-то фильмов.

Труднейший, невероятно тяжелый для России 1918 год! Сколько испытаний выпало на долю молодых людей, вступавших тогда в жизнь! Сколько рухнувших и вновь воскресших надежд, восторжествовавших и поте-

рянных идеалов, сколько страданий и радостей, сколько жертв...

Но коллектив продолжал борьбу, сохраняя жизнеспособность, двигаясь, развиваясь, продолжая притягивать к себе новых людей.

В эту пору с мансуровцами сблизилась молодая московская поэтесса Марина Цветаева. В один из вечеров Антокольский пришел к Цветаевой в ее квартиру в Борисоглебском переулке вместе с Завадским. Цветаева взглянула на новопришедшего и... влюбилась. Около года длился этот роман: встречи, расставания, телефонные звонки. Ему, с появлением которого Марине «досталась на долю ужасно полная, невыносимо полная любовь», она — увлеченная, «завороженная» — посвящает стихи, пьесы. Так родились на свет романтические драмы «Метель», «Комедианты», «Лозэн» («Фортуна»), «Каменный ангел»...

Из мансуровцев ближе других к Марине были, кроме Павла и Юрия, Володя Алексеев и Сонечка Голлидэй.

Было ли возникшее чувство взаимным? Разделял ли Завадский ту страсть, которую пробудил в пылкой, экспансивной женщине? Вероятно, не вполне. Через несколько месяцев знакомства Юрий стал реже бывать в Борисоглебском, иногда надолго исчезал.

Завадский тогда «пропадал» в студии. Близилась долгожданная премьера «Обручения во сне». Она состоялась 15 марта 1919 года.

Наконец-то! Первый в жизни самостоятельный спектакль, доведенный (сколько сил и нервов истрачено!) до показа зрителям. Упрямством, верой, неистовой своей одержимостью победил Завадский. Своим горьким опытом (а не только со слов учителя) добыл важную истину: как много значит спайка людей в работе, сколь важно в спектакле (и в театре!) единение.

Радовался и Павел: он получил крещение как драматург. Оба, Завадский и Антокольский, по признанию последнего, были на седьмом небе. Подбадривало и письмо Вахтангова после генеральной репетиции: «...Играли очень хорошо. Все. Особенно Вигилев (играл Доктора Брама. — *М. Л.).* Пьеса за эти годы выросла. Из немного наивной и безыскусственной стала хорошей, умной, сценичной и интересной. Работа над нею будет продолжаться на новом ее пути — на публике. Мне хочется поздравить Вас и поблагодарить за доверие ко мне, за стойкость и чистоту в работе».

Письмо Вахтангова вряд ли было вполне искренне, скорее оно продиктовано дипломатическими соображениями — руководитель всеми силами пытался объединить, скрепить, удержать расползавшийся, расколовшийся на группы коллектив студии. К тому же писал Вахтангов из больницы, накануне тяжелой операции.

«Обручение во сне» прошло несколько раз на маленькой сцене Мансуровской студии. И не без известного успеха.

Операция у Вахтанова прошла благополучно. К нему снова возвращались силы и свойственная ему жизнерадостность. Более отчетливо определились его новые взгляды и новые творческие установки. По выходе из больницы он посмотрел спектакль Завадского и сразу почувствовал, сколь чужд он его новым художественным стремлениям.

Кому нужна эта красивая детская погремушка? Могла ли она рассчитывать на успех за пределами избранного круга зрителей? Шел 1919 год, начиналась совсем иная эпоха. На просторах России бушевало пламя ожесточенной гражданской войны. Жизнь властно стучалась в души «уснувших».

Вахтангов вызвал участников «Обручения во сне» для беседы. Разговор был острым и трудным. Учитель резко критиковал спектакль, более того — само направление, которому он принадлежал. Это был разговор о жизни.

— Новое — это новые условия жизни. Надо же понять наконец, что старое кончилось! Навсегда. Умирают цари, не вернутся помещики, не вернутся капиталисты. Надо же понять, что со всем этим покончено! И народу — пусть темному и дикому — надо показать то хорошее, что было, и хранить это хорошее только для этого народа. Долг художника сделать это. С художника спросится! Да! Прекрасно сказано у Вячеслава Иванова: «С художника спросится, когда придет гость, отчего он не наполнил светильники свои елеем...» Хватит «Обручений во сне», пора разбить самодельные театральные реторты и перестать быть алхимиками «красивой жизни». Пора проснуться!

Завадский воспринял приговор Вахтангова как катастрофу. Это был удар в сердце. Юрий и его единомышленники, подавленные, растерянные, испытывали глубокую обиду, их самолюбие было уязвлено. Эти чувства возобладали, заслонили все. Завадский и еще двенадцать студийцев окончательно утверждаются в своей решимо-

сти порвать со студией, с наставником, который «изменил» им, «предал» идеалы высокого искусства.

«Мы вдруг обнаружились в своей обывательской ограниченности, комнатности, убогости, — блаженные дети, трудолюбивые пчелы!» — это Завадский напишет потом, через пятнадцать лет. А пока дорогой ценой оплачивался каждый шаг начатого движения — через тяжелую душевную борьбу, смену точек зрения, через отказ от прежнего и возврата к нему, — мучительный путь к прозрениям.

Мрачные, внутренне истерзанные болью разрыва, скрывая друг от друга тревогу по поводу туманного будущего, шагали они по темной пустынной Москве. Снег уже сошел, деревья на бульварах стояли еще голые, но с набухшими, готовыми лопнуть почками.

Завадский шел, погруженный в себя. Через несколько недель ему исполнится двадцать пять. Четверть века! А чего достиг он?! Искал, метался, а теперь вот приходится перечеркнуть все прожитое. Надо все начинать сначала... Между тем подошли к повороту на Спиридоновку. «Исчезли юные забавы... как сон...» — пытаясь улыбнуться, произнес Юрий осевшим, незнакомым голосом. Друзья обнялись прощаясь.

У некоторых из отколовшихся студийцев еще жила надежда создать самостоятельный театр. Завадский в это не верил. Он принял решение с театром расстаться. Совсем. Навсегда. Если условия жизни складываются так, что служение чистому искусству оказывается невозможным, не нужно никакого искусства!

С лета 1917 года Евгения Иосифовна и сестра Вера (у нее открылся туберкулез легких) жили в Крыму, а потом, к весне 1919 года, перебрались из голодного Крыма в Харьков. С письмом — вызовом от матери в кармане и небольшим саквояжем в руках пришел Завадский на Курский вокзал.

ГЛАВА 3

С ВАХТАНГОВЫМ...

Завадский отсутствовал в Москве около года. Большую часть этого времени он прожил в Харькове.

Летом 1919 года началось наступление белогвардейцев на Москву. Харьков вскоре был отрезан от центральной

России. Юрий, по его словам, «попал в мир, казалось, совсем отошедший в прошлое». Он познакомился и сдружился с режиссером Владимиром Вильнером, который служил в знаменитой харьковской антрепризе Н. Н. Синельникова. Вильнер помог столичному беженцу, нуждавшемуся в заработке: Завадский получил возможность выступать в концертах с чтением стихов и в скетчах. Вскоре стал преподавать в кружке живописи.

Неожиданно возникла угроза мобилизации в белую армию: Юрий находился в призывном возрасте. Из Москвы он приехал до крайности истощенным и обессиленным — болезненный вид молодого человека и спас его от призыва. Спустя несколько месяцев деникинские части под давлением Красной Армии покатились на юг. Украина, конечно, была тогда и в военном и в политическом отношении наименее стабильным местом. Разложение белогвардейского тыла произвело на Юрия гнетущее впечатление.

На семейном совете решили ехать в Кисловодск (здоровье Веры вновь ухудшилось). Вместе с матерью и сестрой Завадский покинул Харьков.

В Кисловодске оказалось немало московских актеров, с некоторыми из них Юрий был знаком. В стихийно возникшем театральном «муравейнике», в общении с привычной ему средой открылась затянувшаяся было «рана» — вспомнились студийные спектакли, вновь ожили давние надежды.

Юрий читал лекции по искусству в рабочем университете. Как декламатор выступал в военных госпиталях. А душой уже рвался обратно. Он начал понимать опрометчивость своего разрыва с Вахтанговым, появилось и крепло чувство: Мансуровская студия — его истинный дом, его судьба.

Весной 1920 года на гастроли в Кисловодск приехала Первая студия МХАТа. В ее составе, к великой радости Юрия, оказались его близкие друзья — недавние мансуровцы Серов и Алеева, которые теперь работали в Первой студии. Завадский жадно расспрашивал о московском сезоне, о судьбе остальных студийцев. После раскола Вахтангов резко охладел к Мансуровской студии, и оставшаяся в ней большая группа молодежи работала спорадически. Серов уговаривал друга вступить в Первую студию. Но, прежде чем решиться на что-либо, Завадский написал Вахтангову письмо, в котором выразил раскаяние, просил простить его и разрешить вернуться под его крыло.

Ответ пришел незамедлительно. Вахтангов прислал удивительно нежное, полное доброжелательности письмо, приглашал вернуться, выражал надежду на успех будущей совместной работы.

Летом 1920 года Юрий снова в столице. Прежняя московская квартира Завадского была уже занята, и семья по возвращении поселилась в свободных комнатах мансуровского особняка.

Примирение с Вахтанговым было полным. И блудный сын, один из любимейших, вновь на подмостках Мансуровской студии, которая вскоре, в сентябре 1920 года, постановлением дирекции МХАТа была включена в семью Художественного театра под именем «Третьей студии».

Сезон 1920/21 года Вахтангов начал с новых лозунгов и призывов. Война натурализму и «бытовому театру» — он должен умереть! Наша задача — вернуть театру его театральность, здоровую, очищенную от всякой пошлости. Пусть не забывает зритель ни на секунду, что он в театральном зале, пусть ощущает актера как мастера, играющего роль. Нам нужны эффектные декорации, эффектные актеры, умеющие носить костюм, показывающие свой голос и темперамент, нарядные капельдинеры, расписной занавес, оркестр, аплодисменты!..

Ближайшая ученица Евгения Багратионовича К. Котлубай тогда заканчивала работу по возобновлению «Чуда святого Антония». Возвратившийся в Москву Завадский как раз угадал на его просмотр. Спектакль произвел на него страшное впечатление: восстановленный с дотошной скрупулезностью, «Антоний» показался архаичным, ремесленным.

К Юрию вдруг вернулась прежняя воинственность. Этакая мертвечина — унылая и затхлая — должна войти в репертуар студии, руководитель которой вчера только призывал «выставить окна», впустить жизнь?! И когда Вахтангов спросил его о впечатлении, Юрий без обиняков высказал свои мысли.

Вахтангов озадаченно помолчал, потом вдруг сказал:

— Ну что ж, Юра, вы считаете, что это плохо. Вот и возьмитесь сами за работу, порепетируйте.

— Хорошо, Евгений Багратионович, но при условии, если вы разрешите вмешаться в партитуру. Мне кажется, что все сейчас нужно делать по-другому.

Вахтангов смотрел на Завадского удивленно и с недоверием. Назавтра он уезжал на длительный срок в санаторий, надеялся отдать студию под присмотр ученика, а тот опять бунтует. Впрочем...

— Согласен, Юра. Попробуйте, у вас все впереди. Давайте условимся: как закончите первый акт, привезите показать мне в санаторий.

Начались репетиции. Завадский пересматривал и менял почти все, что было сделано при возобновлении. Его коробила вялость формы, приглушенность красок спектакля. Он хотел яркости, резкой очерченности действия и характеров. Дерзость? Пусть так? Актеры пришли в некоторое смятение: им нравилось то, что они находили вместе с молодым темпераментным режиссером, но рядом с радостью жил страх: а как воспримет работу Евгений Багратионович?

Появились крайне эксцентричные мизансцены. Острый рисунок. Неожиданные приспособления. Завадский усиливал характерность действующих лиц — преувеличивал, утрировал, доводя до степени шаржа, почти карикатуры. Но как избежать впечатления нарочитости, искусственности?! Только одним способом: оправдать, наполнить рисунок живой органикой чувств.

— Отставить! Не то! — кричал горячившийся Завадский Борису Захаве, игравшему роль Доктора.

В прежнем спектакле в момент, когда покойница мадемуазель Ортанс по велению Антония вдруг вздрагивала и поднималась, тот в ужасе падал на стул. Теперь по рисунку Завадского Доктор должен был, убегая, споткнуться, упасть на пол и на четвереньках через всю сцену уползти за кулисы.

— Разве не учил нас Евгений Багратионович, — отвечал Завадский тем, кто опасался вахтанговского разноса, — что спектакль надо строить так, чтобы глухой человек по мизансцене мог услышать все, что происходит, а слепой по тексту, по интонации мог увидеть все, что происходит?

Юрий сам гримировал исполнителей. И опять неожиданность — не было ни «общего тона», ни обычного набора оттенков. Все лица он разрисовал, пользуясь исключительно темно-красной краской. Доктору — Захаве наклеил моржовые рыжие усы, которые топорщились во все стороны, другому исполнителю предложил необычный парик, третьему — большое пенсне...

Через три недели напряженнейшего труда отправились в подмосковное Всехсвятское, в санаторий к Вахтангову. Ехали на огромном грузовике, укрываясь от осеннего вет-

ра. Волновались все отчаянно. И больше всех — Завадский. Грузовик трясло и раскачивало на давно не знавших ремонта московских мостовых. По сторонам проплывали серые, обшарпанные стены домов с зияющими темнотой окнами, из которых торчали железные коленца «буржуек» (так называли комнатные печки-времянки), покосившиеся заборы, ржавые решетки оград. Оживление, шутливые, веселые возгласы раздались в кузове, когда проезжали протянутый на одной из улиц транспарант: «Только жертвуя всем, можно завоевать все!»

Голодная, холодная Москва поздней осени 1920 года. Отсутствие транспорта, ночные перестрелки чекистов с уголовниками, острейшая нужда во всем! Авоська картошки или вязанка дров казались тогда жителям величайшим подарком... Помогали огромная жизнестойкость и неистребимая вера в будущее. И преданность искусству, убежденность в его необходимости народу.

У вахтанговских воспитанников рождалось, крепло, укореняясь в сознании, то гражданское чувство, о необходимости которого руководитель писал им, поздравляя с седьмой годовщиной студии: «Я хотел бы, чтобы все, кто сейчас в Студии, помнили, что мы ответственные — перед МХАТом, перед Константином Сергеевичем Станиславским, перед государством и Революцией».

Приехавших в санаторий встретили очень тепло и даже, к общему восторгу, сумели хорошо накормить. Спектакль студийцы играли в зале, где собралось человек четыреста. Имели очевидный успех. После просмотра Вахтангов обнял Завадского: «Прекрасно! Я так рад, что наши мысли совпали. Мы жили отдельно друг от друга, но наши художественные вкусы и намерения развивались в одном направлении».

У Юрия отлегло от сердца. Каждая фраза учителя рождала чувство радости. «Принимаю за основу все, что вы набросали, — говорил Евгений Багратионович, — буду работать дальше в этом же плане».

Вернувшись из санатория, Вахтангов продолжил работу над второй редакцией спектакля: он отталкивался от уже найденного, развивал его.

«Чудо святого Антония» приобрело сатирический смысл, усилилось обличение мещан, мещанства и буржуазности. Одновременно обострилась, приобретя трагедийные краски, тема Антония — тема чистоты и добра, — отвергнутого, оплеванного жаждущими наживы наследниками. Добродушная ирония первого варианта постановки сменилась сарказмом, острейшей издевкой над ограниченностью, тупостью и трусостью обывательской души. Комедия зазвучала как трагический фарс.

От актеров Вахтангов и Завадский требовали иной формы. Теперь надо показать и свое отношение к создаваемому образу. Вахтангов заговорил о театральном гротеске. Нужны повышенная четкость, скульптурность мизансцен, пластики, безукоризненно соблюдаемый ритм движения. Никаких «бытовых» приемчиков! Прочь все эти ничего не говорящие почесывания, покашливания, бесцельное топтание на месте, случайные движения рук. Уместные в «бытовом» спектакле, они нетерпимы там, где торжествует принцип «театральности». Там они мусор, который засоряет игру актеров.

Завадский радовался всем новым находкам — в них он видел близость своим стремлениям. Тогда родились знаменитые «точки», своеобразные «стоп-кадры» застывших на мгновение скульптурных мизансцен (когда кто-нибудь из действующих лиц говорил, остальные застывали до конца реплики или монолога. — *М. Л.*). Поразительно сильно воздействовал прием «массовой» игры руками, когда толпа на сцене реагировала на происходящее одновременным и одинаковым движением рук, выражавшим общую для всех реакцию. Гости поминок становились похожими на марионеток — человеческое стадо, управляемое невидимой силой...

Сам Антоний приобрел у Завадского патетический масштаб и огромную внутреннюю насыщенность. В сцене «воскрешения» его высокая фигура с повелительно вскинутыми вверх руками, его возглас «Возвратись и встань!» производили впечатление властной, воинствующей силы.

Возникли новые детали, усилившие трагизм судьбы центрального героя. Когда являлись вызванные полицейские, они надевали на руки Антония кандалы...

Увлеченно работал Завадский над оформлением спектакля. Одетые в черное персонажи зловещими тенями контрастировали с белизной фона, мебели, венков, огромных свечей в канделябрах на стенах. Среди этих черных механических кукол выделялись лишь два живых пятна — Антоний и поверившая в него служанка Вирджиния.

Работа кипела, спорилась. Вновь, как в лучшие свои времена, студия переживала подъем. Подтянулась дисциплина.

С осени 1920 года для студийной молодежи были организованы занятия со Станиславским по его системе. Они продолжались еженедельно весь сезон. Завадский старался не пропустить ни одной лекции. Каждая из них — событие!

Собирались в большом фойе театра не только студийцы, но и некоторые актеры МХАТа. Настроение у всех праздничное. И вот в дверях появлялся статный, седой, элегантный человек в темно-сером сюртуке. Красивой, плывущей походкой шел он через фойе к рабочему столику.

Занятия начались с изучения походки и дикции. А где же тайны системы? — недоумевал поначалу Юрий. Станиславский же рассказывал про то, что раньше военным из аристократов для выработки плавной и величественной походки ставили на погоны по стакану с водой и приучали ходить так, чтобы вода не проливалась. Потом показывал поклоны — «рыцарский», «мольеровский», учил обращаться с плащом. Шли беседы о сценической борьбе или драке, о жестах, о подтексте.

На одной из первых встреч Станиславский предложил студийцам показать друг другу этюды и оценить их. Каждый, стремясь продемонстрировать свою художественную зоркость, придирчиво критиковал работу товарищей. Константин Сергеевич терпеливо слушал. Потом после долгой паузы сказал: «Я этого ждал. Вам представляется таким важным отметить недостатки. Увы, видеть плохое мы все умеем, увидеть хорошее, прекрасное — куда труднее. А ведь главная задача искусства — борьба за прекрасное. Как же вы будете за него бороться, если не слышите и не видите его? Нет, я не хочу вашей критики. Расскажите мне, что вы увидели хорошего в работе товарищей». Этот урок Завадский запомнил на всю жизнь.

Постепенно становилось ясно, какая громадная работа, какой долгий личный опыт, сколько размышлений, экспериментов, отбора кроется за всеми показами и наставлениями прославленного артиста!

Станиславский учил творчеству, умению овладевать мастерством. И всячески предостерегал против ремесленного актерства. Завадскому запомнился рассказ Константина Сергеевича об одном провинциальном актере — он всегда играл только под суфлера, не читая пьес, в которых выступал. Иногда, по окончании спектакля, разгримировываясь, говорил товарищам: «Хорошую пьесу мы сегодня играли. Надо будет ее прочитать».

На своих уроках Станиславский знакомился с составом учеников, высматривал одаренных. Забота о пополнении основного состава МХАТа все более тогда волновала его руководителей. Константин Сергеевич приметил Завадского еще в роли Антония, когда смотрел спектакль. И теперь он выделил молодого актера. В предполагавшейся постановке (силами студийцев) «Венецианского купца» роль Бассанио Станиславский предназначал Завадскому.

К общему для всех сожалению, в следующем сезоне эти занятия не возобновились.

...У Мансуровской студии все более отчетливыми становились перспективы превратиться в полноценный профессиональный коллектив. Но все еще оставалась нерешенной проблема театрального зала. Где играть? Где показывать спектакли? После долгих поисков студийцы обратили внимание на пустующий особняк московского богача Берга на Арбате. Это был довольно просторный двухэтажный дом серо-зеленого цвета. Он пустовал по причине пожара, который произвел значительные разрушения. Этот особняк и выхлопотала для себя студия. Предстояла нелегкая задача — осуществить ремонт и перестроить особняк в театр.

Сначала в двух смежных сохранившихся гостиных устроили малую сцену со зрительным залом на 80 мест. Вахтангов и Завадский сразу перенесли сюда репетиции «Чуда...». А к ноябрю 1921 года был готов и большой зал на 300 мест. Великолепные апартаменты особняка превратились в фойе. Зритель входил в большой, отделанный мрамором подъезд, поднимался по мраморной лестнице, украшенной статуями, на второй этаж, где открывалась мраморная колоннада. Массивные резные двери вели оттуда в зрительный зал, в большое, так называемое красное фойе, отделанное красным деревом. По стенам стояли огромные резные диваны. По другую сторону зрительного зала голубое фойе с толстым голубым ковром. Здесь же голубые гобелены, резной камин...

В беломраморном зале повесили серый, из солдатского сукна занавес, разместили сосновые некрашеные (только что с фабрики) стулья, в проходах плетенные из веревок дорожки.

Открытие зала было назначено на 13 ноября 1921 года, в программу включили «Чудо святого Антония», а также концертную часть, в которой дали согласие выступить крупнейшие актеры Москвы,

Завадский нервничал — предстояло играть в непривычном еще зале, да еще на взыскательной театральной публике. Накануне едва успели отмыть полы, а утром продолжали обивать дерюжкой небольшой просцениум. Юрий трудился вместе с другими студийцами.

Вечером все было готово. Вахтангов в смокинге и тугом накрахмаленном воротничке, взволнованный, подтянутый и торжественный, поджидал гостей.

Праздник открытия удался на славу. И спектакль и концерт прошли отлично и имели большой успех у публики.

В концерте тогда выступили К. С. Станиславский — он читал монолог пушкинского «Скупого рыцаря»; А. И. Южин прочел монолог Фамусова; Е. Б. Вахтангов — «Бродягу» Мопассана. Наибольший успех имел М. А. Чехов с рассказом А. П. Чехова «Свидание хотя и состоялось, но...». Закончила концерт камерная певица Зоя Лодий.

После концерта его участники прошли за кулисы, тепло поздравили студийцев.

Завадский возвращался домой счастливый. На большой сцене открывались новые перспективы для воплощения возникавших у него режиссерских замыслов. Вахтангов все чаще полагался на его инициативу, давая простор для самостоятельного творчества. Юрий шел к себе в Мансуровский пешком. С Арбата свернул в Староконюшенный. Проходя мимо Медведниковской гимназии, замедлил шаги. Смотрел на темные окна. Вспомнил, что любимый учитель Дунаев теперь здесь директором. Вот кто первый оценил его актерские способности... Восемь лет уже минуло с той поры. Невероятно много, а он только-только выбирается на профессиональную дорогу. Раньше были вечные студенты, а теперь вот вечные студийцы... Антоний — одна роль за восемь лет...

К праздничному настроению прибавилось чувство горечи. Потом мысли вернулись к главной заботе, которой жила сейчас вся студия, — работа над спектаклем «Принцесса Турандот» набирала темп. А затем, видимо, постановка гоголевской «Женитьбы», которую поручил ему Евгений Багратионович.

Пьеса Шиллера «Принцесса Турандот» привлекла внимание Вахтангова еще год назад. Произошло это случайно, пьесой он не увлекся, но решил попробовать. Большого энтузиазма эта сказка у студийцев тоже не вызвала.

Несколько вечеров Вахтангов просидел над пьесой с карандашом в руках — марал длинноты, добиваясь лаконичности и ясности текста. Он предполагал, что постановка будет переносить зрителя в атмосферу сказочного представления: вестибюль, фойе и зрительный зал будут убраны в китайском стиле; сценическое действие должно совершаться не только на сцене, но и в разных местах зрительного зала. И всюду возникал бы сказочный Китай.

Когда нужно было приступать к репетициям с актерами, болезнь снова дала себя знать, и Вахтангов надолго уехал в санаторий.

Подготовительную работу он доверил Завадскому. Тот увлекся, начал с набросков фантастических костюмов героев пьесы, отрепетировал несколько сцен. По возвращении их показали Вахтангову.

— Спасибо. Вы неплохо потрудились. Результатом я очень доволен. Теперь я твердо знаю, как не надо ставить эту сказку, — решительно заявил Евгений Багратионович.

Все замерли.

— Более того, мне ясно, что ее вообще не надо ставить. Ради чего? Что это дает современному зрителю? Играть всерьез эту наивную китайскую сказочку о злой капризной принцессе в сегодняшней Москве, живущей совсем другой жизнью, просто немыслимо. — Вахтангов медленно обвел всех внимательным взглядом, резким щелчком захлопнул портсигар.

На него смотрели умоляющими глазами, Завадский попробовал уговаривать. Но учитель упрямо не соглашался.

Все были удручены, Завадский и актеры возлагали на «Турандот» надежды, никакой другой пьесы пока не предвиделось. Правление студии сделало попытку уговорить Вахтангова не выносить окончательного решения, все же попробовать работать. В эти дни студиец Марголин принес Вахтангову пьесу на тот же сюжет, которую написал Карло Гоцци. Это изменило ход событий.

На одном из ближайших заседаний Вахтангов созвал группу старших студийцев.

— Выбираем сказку Гоцци и играть ее будем не всерьез, а в духе итальянской комедии дель арте. Нужна импровизация — общение с народом — зрителем. И нужны горячее, искреннее чувство, юмор и, конечно, абсолютное мастерство; голос, дикция, движения — безупречны. Внутренне — предельная эмоциональность.

Студийцы оживились, почувствовав, что руководитель нащупал что-то очень заманчивое, интересное. Посыпались реплики, вопросы. Вахтангов продолжал:

— Мы будем играть итальянских актеров, разыгрывающих театральную сказку. В ощущении жизни у нас много общего с итальянским народом. Неиссякаемый оптимизм, любовь к жизни. Русские и итальянцы простодушны, искренни, добры, доверчивы по природе...

Вдохновленный потоком своей фантазии, Вахтангов на ходу импровизировал, мгновенно перевоплощаясь в будущих героев, демонстрируя на себе приемы импровизационной игры.

— Вот это жизнелюбие и оптимизм мы и должны понести в зал, — говорил режиссер. — Что зритель видит сегодня вокруг себя? Разорение, тяжелый труд за восстановление разрушенного. Об этом еще должен кто-то написать. Но зритель хочет увидеть и свое будущее, он мечтает о нем. Об этом тоже еще не написано. Но есть сказки — мечты о том, какими будут люди, когда очистятся от скверны, когда одолеют злые силы. Помечтаем же об этом в «Турандот». Покажем в нашей сказке борьбу людей за победу добра над злом, за свое будущее!

Так рождался замысел жизнерадостного, музыкально-ритмического представления, брызжущего молодостью, изяществом, выдумкой, импровизациями. Вахтангов ощутил возможность выразить в нем самый дух студии — дух веселья, шутки, молодого задора, озорной изобретательности.

Так началась подготовка спектакля. «Турандот» дерзко шла вперед — в напряженных буднях мглистой, замерзающей, голодной и мужественной Москвы.

Завадскому поручили роль Калафа. А кроме того, он был правой рукой Вахтангова в репетиционной работе с актерами, особенно с исполнителями ролей Панталоне, Труффальдино, Бригеллы и Тартальи. Эти четыре маски осуществляли как бы функцию хора — посредника между сценой и зрителями, они комментировали происходящее, пересыпая речь импровизированными шутками на злобу дня.

И для Юрия начались незабываемые, мучительные и счастливые дни и ночи! Репетиции «Принцессы Турандот» на всю жизнь остались самым праздничным воспоминанием молодости едва ли не для всех участников.

С раннего утра, наскоро позавтракав, Завадский мчался на Арбат, где в одной из гостиных особняка Берга шла работа. Днем трудились самостоятельно, а вечерами — с руководителем. Учились обращаться с вещью на сцене; тренировали тело, упражняясь у балетного станка; шлифовали речь, дикцию, без конца повторяя скороговорки; овладевали выразительным жестом; соревновались в экспромтах, в импровизации.

Увлеченность была так велика, что каждый готов был работать за двоих, за троих. Не считались ни со временем, ни с тратой сил. Пример подавал Вахтангов. Он мог, казалось, до бесконечности биться над не получавшимся у актера куском, любил повторять: «У вас лопнет терпение, а у меня для вас — никогда».

Евгений Багратионович умел будить фантазию, постоянно обращался к ученикам с вопросом: «Кто что имеет предложить? Предложений нет? Что дома приготовили?» Вот он, сев за рабочий столик, хлопнул в ладоши, призывая к тишине.

«Наш спектакль начнется со взаимного знакомства публики и актеров. Все открыто глазу зрителя, вся сцена. Вы в обыкновенной прозодежде, может быть, встречаете зрителей на лестнице вестибюля... Вот Юра, — Вахтангов сделал жест в сторону Завадского, — встречает зрителей-гостей, беседует с ними как «премьер» нашей труппы, приглашает в зал, по дороге отвечает на вопросы. Усадил их на места, посмотрел, как это же проделали Рубен, Щукин, Захава, Мансурова, Ася Орочко, Толчанов, мудрецы, цанни....

Итак, зритель в зале. Обласкав его своим вниманием, вы поднимаетесь на сцену. На ней, может быть, стоят только три корзинки с костюмами. И вы тут же гримируетесь, одеваетесь на глазах у зрителя. Если вы будете делать это артистично, то доставите ему громадное удовольствие — он ведь никогда не видел, как гримируется актер!

— А хорошо ли открывать зрителю «тайны» нашего искусства? — спросил Завадский.

— Такие «тайны» — очень хорошо. Особенно в условной пьесе. Я не предлагаю ведь это делать каждый вечер, в каждой постановке. Ну какая тайна в том, что мы мажем себе физиономии красками? Тайна, Юра, в другом — в словах Александра Павловича Ленского: «Гримировать надо не лицо, а душу». Вот эту «тайну» и надо положить в основу нашей постановки. Пусть этот процесс мгновенного или постепенного перевоплощения в об-

раз и будет «зерном» нашего спектакля, как говорит Константин Сергеевич.

— Теперь, когда публика уселась, — продолжал Вахтангов, — Юра тут же поднялся на сцену, увлекая за собой товарищей, участников спектакля. Несколько плавных движений, и вот на нем уже откуда-то появившаяся чалма и плащ, шпага в руке. Юра легко вскочил на игровую площадку — и он уже принц Калаф! Плащом он закрывает лицо, боится быть узнанным. В глазах его тоска, но он мужествен и смел. Ему необходимо спасти родителей, вернуть им царство...

А ну-ка давайте попробуем! Юра, можете взять рапиру, какой-нибудь плащ, советую покороче, чтобы не мешал движениям. Девушки сделайте ему из чего-нибудь чалму, и будем репетировать первую сцену — встречу Калафа и Бараха! Завадский, Толчанов — прошу!

— Евгений Багратионович, вы видели сегодня эту сцену, она еще совсем не готова, — попробовал возразить Завадский, ему хотелось оттянуть момент непосредственного действия.

— Она никогда не будет готова, если я вам наглядно не покажу, что надо искать в ней, — последовал категорический ответ Вахтангова. — Итак, Юра, вы сейчас можете гулять по комнате и разговаривать с кем хотите, Толчанов — тоже. Как только я хлопну в ладоши, вы должны начать действовать как Калаф: скрываться, высматривать врагов, прикидываться кем хотите — нищим, стражем, дервишем... А Толчанов остается Барахом... А пока не ударю в гонг, вы тоже только актер, и мы все — ваши друзья; часть — члены бродячей труппы, а другие — знакомые по городу, где вы уже несколько дней даете представление «Турандот» — или смерть». Можете начать?

— А где граница сцены? Может быть, очертить круг мелом? — спросил Завадский.

— Нет, круг очерчивать не надо. Принесите и поставьте обыкновенный станок посредине комнаты.

— Это и будет сцена?

— Нет, это холм на сцене, — отвечал Вахтангов. — С него великолепно видны все окрестности Пекина.

— Значит, объекты воображаемые?

— Безусловно! Как в итальянской комедии масок! Наша труппа дает сегодня представление в Вероне. Поэтому исполнители — это актеры нашей итальянской труппы, а все, кто не занят на сцене, — итальянцы-зрители.

— А вы сами кто? — спрашивал дотошный Толчанов.

— А я самый главный, — совершенно серьезно отвечал режиссер. — Я граф Карло Гоцци, очень довольный тем, что мою изящнейшую сказку играют на площади в Вероне. Устройте мне ложе, чтобы я мог расположиться поудобнее. Натяните надо мной тент от солнца.

Надо было обладать талантом Вахтангова-актера, талантом смелой импровизации, великолепной фантазией, чтобы так легко включаться в репетиции как одно из действующих лиц пьесы. Игра-репетиция началась.

— Итак, ждем представления. Актеры готовятся к нему. Двое собирают плату вперед.

Завадский и Толчанов стали обходить «зрителей» с керамическими пепельницами в руках. Туда бросали мелкую монету. Завязались диалоги комедиантов и публики.

Но вот ударил гонг. Спектакль начался. Завадскому подали облачение — он накрутил себе на голову полотенце, сделав чалму, в качестве плаща — пальто одной из студиек, за пояс заткнул рапиру для фехтования — и вот сказочный принц готов! Толчанов — Барах надел шаровары и, завязав у себя на груди рукава дамской кофты, почувствовал за спиной превосходный «плащ».

Сжимая рукой эфес рапиры, Завадский сделал несколько осторожных движений и легко вскочил на станок.

> Хвала богам! В Пекине я!
> Нашлась и здесь одна
> Добрейшая душа... —

воскликнул он, простирая руки к небу.

> О небо! Князь Калаф!
> Жив! Возможно ль? —

произнес тихо растянувшийся за станком Толчанов...

Вахтангов придирчиво следил за исполнителями. Не раз прерывал их, заставляя снова и снова повторять сцену, обогащавшуюся новыми находками, все более сильными эмоциональными контрастами.

— Стоп! В чем сейчас была ошибка Завадского и Толчанова? — Вахтангов обратился ко всем присутствующим. — Начали они хорошо. Но как только пошел текст, они бросили действовать... А надо импровизировать, находить действие! Актерам понятно? Прикиньте в уме текст и положите его на действия.

— Попробуем, — отвечал Завадский, вытирая краем «чалмы» выступивший пот.

— Иногда поглядывайте на меня. Вы забываете, что разыгрываете сценарий Гоцци и что автор сам присутствует на представлении.

Репетиция возобновилась. Вахтангов успевал по ходу дела расшевелить «зрителей», которые ему показались «заснувшими». Четыре часа без перерыва отрабатывалась одна сцена.

Но вот в одном из повторений монолог Бараха — Толчанова стал вялым. Не успели «зрители» отреагировать, как раздался резкий оклик:

— Позор! Халтура! Долой их со сцены!

И свист. Вахтангов, вскочив на свое «графское ложе» и засунув два пальца в рот, яростно свистел. И за Вахтанговым, разгадав его провокацию, зашумели, засвистели и «зрители».

И произошло то чудо, на которое, очевидно, и рассчитывал режиссер. Актеров — уже порядочно измученных — как будто окропили живой водой. Они перестали стесняться своих чувств. На сцене отчаянно рыдал Барах и катался по земле в трагическом отчаянии — ему ведь не удалось спасти мать Калафа.

— Калаф, плачьте вместе с Барахом! Ведь ваша мать погибла! — командовал Вахтангов. Он вдруг стал отдавать самые неожиданные распоряжения:

— Стул Калафу! Дайте простой венский стул! Не останавливая действия! Это должны делать слуги просцениума, так как они видят, что премьер вошел в роль и у него не хватит сил стоя довести пьесу до конца.

— Тарталья выскочил из-за занавески с мисочкой для бритья. Собирает в нее слезы Бараха! Настоящие, самые настоящие слезы Бараха! Собрав, бежит к зрителям, показывает: «Смотрите, как играют наши актеры! Настоящие слезы!» — продолжал фантазировать Вахтангов.

— А Калаф и Барах не обращают на это ни малейшего внимания. Они творят! Ведь их осенило подлинное вдохновение!

— Полотенце актерам, — командовал режиссер. — Иначе их зальют слезы! Им уже нечем их вытирать.

— При упоминании имени Турандот звенит музыка на одних серебряных колокольчиках. Что же вы? Звените ложечками о стаканы!

На сцену вышли с четырех сторон странники. В руках у них копья. На копьях — головы казненных смельчаков. Нацепите на палки эти подушки, — и Вахтангов бросил «комедиантам» подушки со своего дивана.

— Барабанная дробь, как в цирке! — командовал он и сам отбивал такт. — Калаф и Барах пали ниц — им страшно...

Стул Калафу подали, и Завадский сразу создал вокруг него ряд выразительных мизансцен. Он умел обыграть предмет на сцене.

Несколько стаканов и легкий звон о них металлическими предметами — гвоздями, ложечками, ножницами— создали своеобразную музыку. Дробь барабана было легко отбивать на чем угодно, и она звучала во всю мощь.

Вот это сочетание наивной детской веры и правды чувств, яркой шутки, смелого чудачества с бурными, драматическими переживаниями героев и было ключом к решению постановки.

Репетиция, как казалось участникам, шла к концу. И вдруг снова повелительный голос Вахтангова:

— Все с самого начала! Закрепить, закрепить немедленно всё. Режиссеры, записывайте схему. Я приму от вас эту сцену только в готовом виде.

И все началось сначала. А когда взгляды всех по окончании эпизода обратились к Вахтангову: «Как? Хорошо ли?» — он железным, не допускавшим возражений голосом произнес:

— Еще раз! Все сначала! Иначе рассыплется, забудется! Еще раз и... еще лучше! Ярче, правдивее, темпераментнее, веселее!

Вконец замученные Завадский и его партнеры — казалось, все силы иссякли — сыграли еще раз.

— Ну, кажется, теперь что-то получается, — сказал Вахтангов, растягивая слова и обводя ястребиным взглядом выжидательные лица студийцев (будет «еще раз» или не будет?). Он попрощался и покинул гостиную. На часах было около трех ночи, а репетиция началась в восемь вечера.

Так продолжалось несколько месяцев. Неистовых, увлеченных творческих поисков. Вахтангов верил в работу. Он сам умел трудиться без устали и увлекал способностью работать. Особенно много «гонял» Завадского, Мансурову — исполнителей центральных ролей. Сколько раз слышалось неумолимое: «Еще раз! Сначала! Стоп!» или разочарованно-протяжное: «Да, опыт не удался — факир был пьян!» — одна из его поговорок, взятая из ка-

пустника Первой студии МХАТа. Завадский иногда терялся, ему начинало казаться, что он перестает понимать, чего же от него хотят. А Вахтангов напряженным голосом снова настаивал: «Юра, сыграйте эту сцену еще раз. Только играйте совсем всерьез. Совсем!» На подстегнутом темпераменте, лихорадочно вспоминая все предыдущие указания режиссера, Завадский начинал монолог... И снова, прерывая действие, кричал раздосадованный Вахтангов! В требовательности своей Вахтангов часто бывал резок, безжалостен и жесток. Добиваясь нужного ему «самочувствия» в роли, мог довести исполнителя до слез, высмеять, разругать, даже ударить!.. «Разогревая» сценическое самочувствие Мансуровой, однажды больно ударил ее по руке. «Чтобы запомнили!» — прибавлял иногда в конце таких репетиций. Но на его «нагоняи» не обижались.

Завадскому крепко запал в память такой случай. На одной из репетиций он безумно устал, к тому же чувствовал недомогание. Дело было далеко за полночь.

— Евгений Багратионович, больше не могу, — со свойственной ему деликатной интонацией сказал Юрий, едва держась на ногах. Вахтангов насмешливо прищурился:

— Что ж, пойдите полежите и отдохните.

Не прошло и получаса, как Завадского сорвал с дивана повелительный зов учителя: «Юра — на сцену! Начнем прогон всего спектакля!»

Вокруг «Турандот» возникла целая мастерская по выработке необходимой «итальянской» сценической выразительности. И главный спрос — с «премьера» труппы. Калаф! Калаф! О, как ты доставался исполнителю... Итальянский актер, играя благородного принца, пользовался бы всеми аксессуарами выработанной, несколько условной, даже, может быть, штампованной техники изображения трагического, лирического героя. И потому нужны широкие жесты и подчеркнутые голосовые фиоритуры. «Иль Турандот, иль смерть!» — «Турандот» поднята до предела высоты, а «смерть» опущена в глубину басовой интонации. Все это часы тренировок, упражнения в скороговорке, в скольжении по «звуковой дуге».

И самое главное — и самое трудное! — никогда не забывать, что ты «представляешь», живешь как бы двойной жизнью. Ты — итальянский актер, с увлечением пользуешься своим мастерством, но одновременно прекрасно знаешь, что твой Калаф ходулен, смешон, наивен.

Ты видишь его как бы со стороны. В тебе смешаны переживания двух ролевых функций — итальянского комедианта и принца Калафа. Так как итальянский актер наивен и доверчив, то он где-то увлекаясь, почти сливается с образом Калафа, нигде не теряя ироничности в ощущении всех его театральных свойств и тех курьезных событий, которыми он живет. Он одновременно выключается и не выключается из спектакля, потому что должен вести непрерывную линию игры в «итальянского актера».

Но помимо всего — ты еще и ведущий артист Третьей студии МХАТа Юрий Завадский. Это как бы еще один слой чувств — личностное, глубоко внутреннее отношение к спектаклю, к роли, во всему происходящему на сцене. «Вы влюбленные, — подзадоривал исполнителей Вахтангов, — вы влюблены в спектакль, в режиссера (это я!) и, уж конечно, в премьера труппы, в нашего Юру Завадского. Поищите другого такого в Москве!»

Работа над «Принцессой Турандот» близилась к завершению. А Вахтангов был тяжело болен. Его терзала застарелая язва желудка. Он таял на глазах — похудел, осунулся, бритая голова еще более подчеркивала худобу, запавшие щеки. На изможденном, посуровевшем лице только огромные выпуклые глаза все так же полыхали неугасимым пламенем вдохновения и воли. На столе перед ним всегда стояли стакан с содой и коробочка с пилюлями. Он сидел, съежившись от боли. И все чаще случалось: Вахтангов внезапно прерывал репетицию, ложился ничком, животом вниз, на кожаный диван в своем студийном кабинете.

Параллельно он готовил к выпуску в еврейской студии «Габима» спектакль «Гадибук». Кроме «Женитьбы», а также комедии А. Н. Островского «Правда хорошо, а счастье лучше» (поручена Б. Е. Захаве), Вахтангов задумал ставить — сразу вслед за «Турандот» — «Гамлета». В один из вечеров сам прочел шекспировскую трагедию вслух для всей студии. В его чтении возникал образ не слабовольного, а бодрого человека с кипучей энергией и большой силой воли. Чуть позднее Вахтангов сообщил Завадскому, что именно его видит в роли датского принца.

Студия, обеспокоенная состоянием здоровья своего руководителя, решила созвать консилиум врачей. Результат поверг в ужас: старшим студийцам сообщили, что дни Евгения Багратионовича сочтены, у него — рак, операцию уже делать нельзя. От остальных приговор скрывали, не желая сеять панику и уныние.

Обсуждая с Завадским очередное репетиционное задание, Вахтангов рассказывал о консилиуме:

— Странно, что они у меня ничего не нашли. Ведь вот же опухоль, я ее прощупываю, а они не могут найти. Рассматривают фотографии на стенах и ничего не находят...

24 февраля 1922 года — последний прогон уже собранного, готового спектакля. Сначала шла установка света. Работа над светом затянулась далеко за полночь. У Вахтангова начиналось воспаление легких, у него была температура 39°. В театре холодно, а он сидит в меховой шубе, голова его обернута влажным полотенцем, восковое лицо, сжатый рот. Рядом — художник «Принцессы Турандот» И. И. Нивинский, помощники по режиссуре — Завадский, Захава, Котлубай. От беспрерывного мигания света у всех уже режет глаза. Но Вахтангов весь — сгусток воли, он предельно сосредоточен. Откуда у него брались силы?! Когда установка света была завершена — уже в третьем часу ночи, — из шестого ряда, где полулежал Вахтангов, раздалась команда:

— Ну а теперь еще раз. Вся пьеса — от начала до конца. — Воспаленными глазами Вахтангов обвел стоявших перед ним актеров, тоже измотанных ночной работой, уставших от ожидания:

— Ну, ну, веселее. Сегодня наш общий праздник. Мы друзья и братья, делающие наше единое дело. Соберитесь! С бодростью и радостью — за дело!

Это была последняя репетиция Вахтангова. Наутро он слег, больше с постели не вставал и в студии не появлялся.

В понедельник 27 февраля 1922 года состоялась генеральная репетиция «Принцессы Турандот» для всего состава Московского Художественного театра во главе со Станиславским, для Первой и Второй студий МХАТа.

Такие дни остаются в памяти на всю жизнь. Сколько души, фантазии, сколько труда отдано подготовке! И вот он — день экзамена. Завадский и его партнеры волновались за спектакль, за свои роли, а главное — за Вахтангова, который лежал больной в нескольких кварталах от театра, в Денежном переулке.

...Уже отзвучал веселый, торжественный марш «Турандот», «маски» объявили о начале спектакля. «Парад!» — кричит Тарталья — Щукин. Из-за опущенного занавеса на просцениум выходят исполнители — слева актрисы, они в нарядных вечерних туалетах, справа — мужчины во фраках и смокингах. Да, именно фраки в качестве актерской «прозодежды» избрали для «Турандот» ее постановщики!

Артисты выстроились в шеренгу, в центре — на голову выше всех — Завадский, в черном фраке и белоснежной манишке, неотразимо красивый. Ему поручил Вахтангов прочесть текст своего обращения к публике генеральной репетиции.

— Учителя наши, старшие и младшие товарищи! — звучит в тишине голос Юрия. — Вы должны поверить нам, что форма сегодняшнего спектакля — единственно возможная для Третьей студии... Мы искали для Гоцци современную форму, выражающую Третью студию в ее сегодняшнем театральном этапе... Мы еще только начинаем. Мы не имеем права предлагать вниманию зрителей спектакля в исполнении великолепных актеров, ибо еще не сложились такие актеры. Для того чтобы выросли мастера сцены — требуются годы. И вот мы делаем отбор людей, мы ищем сценические законы, впитываем все, что дает Константин Сергеевич, и даже не мечтаем еще о спектакле театральном. До тех пор, пока мы не составили труппы из воспитанных по нашему лабораторному способу мастеров, мы будем показывать лабораторные работы.

Сейчас мы ищем современные формы Островского, Гоголя и Достоевского. Три пьесы этих писателей — только предлог искать форму, а следовательно, искать средства ее выразить. Также и «Гамлет», которого мы взяли в работу, — такой предлог. Мы знаем, что «Гамлета» нам не сыграть, но мы также хорошо знаем, что работа над «Гамлетом» увлечет студию и даст ей много такого, о чем она сейчас не знает.

Затем Завадский представил залу действующих лиц, и... действие — изумительное, озорное, веселое — началось.

Несколько мгновений, и совершается магическое превращение — по сцене уже проносится в легком, полетном движении юный, стройный, восхитительный принц в короткой крылатой пелеринке, в белой чалме, украшенной султанчиком с алмазом, в бархатных тапочках. Послышался певучий, полный восторга, нежности и любовной тоски голос. Презрев смертельные опасности, принц вступал в борьбу за Турандот.

«Принцесса Турандот» поразила всех вольной стихией театральности, беспредельной радостью свободного твор-

чества, эмоциональной щедростью. Сказка была лишь предлогом. Не о принцессе Турандот, а о самих себе рассказывали в этом спектакле Вахтангов и вахтанговцы — о своей юности, о счастье творческого поиска, о своей любви к жизни, к искусству, к театру, о своей вере в будущее...

В антракте генеральной репетиции Станиславский поехал к Вахтангову. Поздравлял, долго жал его горячую руку.

— Не волнуйтесь, берегите силы. Они вам еще понадобятся... А успех блистательный. Молодежь очень выросла.

— Правда! Завадский, Щукин, Орочко? — называл имена актеров Вахтангов.

— Да, у Завадского есть шарм, обаяние, — отвечал Константин Сергеевич. — Щукин великолепно нашел характерность...

После окончания спектакля долго не смолкали аплодисменты. Провозглашенное Михаилом Чеховым «Браво Вахтангову!» вызвало целую бурю. Стоя аплодировали актеры МХАТа во главе со Станиславским. Снова и снова заставляли исполнителей петь финальную песенку. Вызванный на сцену оркестр (главным инструментом были гребенки и папиросная бумага) повторил музыкальные номера из «Турандот». Потом Станиславский обратился к актерам с небольшой речью. В книге почетных гостей Третьей студии он оставил такую запись: «Меня заставляют писать в 3 часа ночи, после показанного спектакля «Турандот». Впечатление слишком большое, радостное, возбуждение артиста мешает бездарному литератору, который сидит во мне. Поздравляю — молодцы!!! Отец говорил мне «учись быть богатым» (это было давно, не во времена Советской России). Я вам завещаю: учитесь быть известными (если судьба сулила вам эту роскошь). Это наука — трудная. Спасибо. Любящий Вас Станиславский».

Константин Сергеевич еще долго беседовал с актерами за кулисами — предостерегал Студию от чрезмерного увлечения своим собственным успехом, советовал не зазнаваться, продолжать работать, совершенствоваться и двигаться вперед. Перед уходом он вдруг очень серьезно и как бы ни к кому не обращаясь, тихим голосом произнес: «Талантливо, изобретательно. Но представить себе трудно, сколько же теперь театральных голов на всю жизнь затурандотится...»

Поздно вечером 27 февраля, вернувшись домой, Завадский записал в своей рабочей тетради: «Громадная радость и торжество. Полная победа театра».

Он не только вышел победителем, отгадав все загадки капризной невесты. Но достиг и еще одной цели — околдовал требовательную и своенравную московскую публику. Наутро он проснулся знаменитостью. Имя Завадского было у всех на устах. Отныне его театральная судьба определилась решительно и бесповоротно.

Юрий продолжал играть и роль Антония, признавался даже, что любил ее больше, чем роль Калафа. Но Калаф обнаружил черты, которые оказались не менее органичны, соприродны его дарованию, а также определили его путь на последующие годы. И «загадки», которые потом ставила ему жизнь, Завадский встречал с истинно калафовским оптимизмом, с юмором, с упрямой верой в успех, в будущее.

Болезнь Вахтангова неумолимо развивалась, состояние его было тяжелым, мучили боли. Завадский навещал его почти ежедневно. Рассказывал о студийных делах, стремился подбодрить. Евгений Багратионович не знал, конечно, рокового диагноза. Он надеялся вернуться к работе. Говорил хриплым, беззвучным голосом, прерываемым коротким дыханием:

— Вот до чего дошел! Не могу ни пить, ни есть; адские боли, нет сна. Врачи ничего не понимают, не могут определить болезнь. Никакого лечения... Но ничего! Выкручусь!

Потом снова заговорил с Юрием о «Гамлете», поделился и своей мечтой поставить «Фауста»:

— Очень хочу попробовать сыграть Мефистофеля. Ну а вы, Юра, будете Фауст... Вы в этом театре должны быть таким человеком... вы можете увлечь и повести за собой...

У зрителей «Принцесса Турандот» завоевывала все большую популярность. На склоне лет Завадский вспоминал: «Спектакль прозвучал в Москве как подлинная театральная революция. Пожалуй, за всю свою долгую театральную практику я не помню ничего, равного нарастающему успеху «Турандот».

Но не обошлось без горьких переживаний. В большинстве появившихся в печати рецензий спектакль безжалостно изничтожался. Критики писали в глумливом, ироническом тоне: «Постановка по принципу «все наоборот», «Коробка карамелек, обернутых в пестрые бумажки», «слащавость, припудренность», «крайняя эстетич-

ность» и т. д. Кое в чем критики были правы — отпечаток эстетической изысканности, увлеченности игровой инструментовкой в спектакле ощущался. Но не хотели замечать его души, его жизнеутверждающей полетности.

Статьи о спектакле студийцам не удалось скрыть от Вахтангова. Они причинили ему глубокую боль, отравили последние дни жизни. Эти нападки, эту беспощадность Завадский тоже запомнил на всю жизнь, и при одном воспоминании о них у него начинало колотиться сердце, вновь вспыхивали чувства обиды и негодования.

Зато с какой радостью он принес учителю книгу почетных гостей студии, где только что появилась запись Вл. И. Немировича-Данченко. Побывав на «Принцессе Турандот», он писал: «...Да, создатель этого спектакля знает, что в старом надо смести, а что незыблемо. И знает как. Да, тут благородная и смелая рука действует по воле интуиции, великолепно нащупывающей пути завтрашнего театра».

А спустя две недели студийцы пригласили на «Принцессу Турандот» Федора Ивановича Шаляпина. И в книге посетителей прибавилась его запись: «Ваш спектакль — это благоуханный сад, который покорил очарованием молодости». После спектакля в голубом фойе студии Шаляпин долго беседовал с артистами, пел, читал стихи, рассказывал о своей юности. Завадского особенно поразил его монолог Сальери из пушкинского «Моцарта и Сальери»: какая тонкая лепка фразы! Какая чеканная дикция! Удивительное умение донести мысль! Принимали Шаляпина восторженно. Он снова читал, а потом, аккомпанируя себе на рояле, спел романс «Глядя на луч пурпурного заката». И здесь вдруг возникли совсем другие краски — интимные интонации, непринужденная, лирическая задушевность... «Вот артист, для которого не существует секретов в искусстве перевоплощения, — подумал Юрий. — И форма возникает мгновенно, без всяких усилий, как бы сама собой». Всегда чувствительный к мастерству, к форме слова, к рисунку движения, Завадский сразу оценил художественную завершенность шаляпинских экспромтов.

Утром 29 мая Завадский был на заседании в театре — Третья студия обсуждала предстоящую летнюю гастрольную поездку. Неожиданно позвонила жена Вахтангова Надежда Михайловна:

— Приходите... Скорей!

Завадский и еще несколько студийцев бросились в

Денежный переулок. Ласково посмотрев на вошедших, Вахтангов сказал: «Вы можете пойти погулять по дворцу». Он бредил, кому-то отдавал приказания. Временами сознание возвращалось к нему. Он начинал шутить, острил. Вдруг попросил шампанского. Преодолевая слабость, медленно протянул руку, поднял бокал и обвел всех глазами. Отпил несколько глотков.

Находясь рядом с умиравшим учителем, Юрий с особой силой и остротой почувствовал: даже и сейчас он стремился к преодолению — к преодолению своей физической слабости, боли, усталости, ожесточенно сопротивлялся смерти.

Вечером Вахтангов умер.

Гроб с телом Вахтангова стоял в голубом фойе театра. Он утопал в цветах. Особенно много было сирени, которую так любил Вахтангов. Вся театральная Москва прощалась с художником. Процессия растянулась на несколько кварталов. Впереди без шляпы, с развевающимися на ветру седыми волосами, опираясь на палку, шел Станиславский. Завадский и другие ученики несли гроб на руках до самого Ново-Девичьего кладбища. Станиславский первым бросил горсть земли в могилу.

Со сжатыми губами и покрасневшими от слез веками, подавленный и опустошенный горем, Завадский шел в общей толпе, возвращавшейся с кладбища. Юрий напряженно силился понять мысль Константина Сергеевича, который, стоя у могилы, сказал, что самым дорогим качеством Вахтангова-художника считает его жестокость...

Мудрость этих слов открылась впоследствии. Да, Вахтангов запомнился и жестоким. Он был человеком, для которого в искусстве зачеркивалось всякое личное пристрастие и который не только допускал жестокость, но и требовал жестокости, нетерпимости, не терпел фамильярности и попустительства в творчестве. Он требовал от себя, от учеников, от времени, от народа мужества, упорства, самоотверженности, размаха, высоты. Вдохновенного проникновения в суть жизни, в тайны ее красоты.

ГЛАВА 4

НЕ ОТСТУПАТЬ...

Через неделю после смерти Вахтангова Завадского вызвал Вл. И. Немирович-Данченко и предложил возглавить осиротевшую студию.

Выбор Немировича не был случаен. Он тонко ощутил в Юрии качества, важные для сплочения студийной труппы, — его беспредельную веру в силу и значительность театрального искусства, нетерпимость к фальши, приспособленчеству, склонность к педагогике, учительству.

Важно и то, что студийная молодежь была увлечена Завадским, тянулась к нему. Человеческое обаяние и какой-то чистый, возвышенный романтизм сквозили в его красивом, стройном облике.

Юрий настойчиво искал единомышленников и союзников. Он предложил вступить в студию молодому критику Павлу Маркову, с которым сдружился в последние годы. Тот с удовольствием принял приглашение.

Завадский радушно открыл двери студии вернувшемуся из провинции Алексею Попову. Он хотел продолжать не только актерскую, но и режиссерскую деятельность.

— Мы же вас знаем еще по Мансуровской студии. Никто не забыл работу над блоковской «Незнакомкой»,— говорил Завадский.

— На что я могу у вас рассчитывать?

— Играть вы, конечно, должны, мы вас хорошо помним как интересного актера, Но, естественно, ставить крест на режиссуре вы не можете, да и не должны. Мы тоже заинтересованы в новой молодой режиссуре. Скажите, о чем вы мечтаете, что бы хотели поставить?

— В последнее время я часто возвращаюсь мыслью к комедиям Мериме, «Театру Клары Газуль», — сказал Попов.

Юрий обрадовался:

— Какое совпадение! Мы тоже о них думаем. Они у нас в репертуарном плане.

Весной 1923 года возникла идея заграничных гастролей студии. В этом не было ничего удивительного — за границей выступал тогда МХАТ, собирался отправиться в турне по Европе Камерный театр. Предприимчивый Н. О. Тураев в качестве администратора побывал в Швеции, где на свой страх и риск снял (без гарантии) помещения театров для гастролей студии в Стокгольме и Гетеборге.

Возглавлявший художественный совет студии Завадский утвердил план. А замыслы были грандиозные: Петроград, затем Ревель (Таллин), а дальше Швеция, Германия, Австрия, Чехословакия.

В Петрограде Юрий оказался впервые. Играли в бывшем Суворинском театре. Знали о взыскательности петроградской публики — холодноватой, сдержанной, с академической строгостью вкуса — и начинали с опасениями. Однако и здесь «Принцесса Турандот» имела грандиозный успех.

Через месяц студия выехала в Эстонию, а оттуда на белоснежном многопалубном пароходе «Калевипоэг» отплыла в Швецию.

В Стокгольме выступали в помещении «Svenska theater», старом здании с плохими артистическими уборными и «дачной» канализацией. Студийцам было странно видеть в стране новейшей техники, лифтов, телефонов, автомобилей такое допотопное театральное оборудование.

Представлять русских артистов шведскому зрителю пригласили знаменитого шведского актера Гесте Экмана. Завадский с восхищением смотрел на шведа — высокий, золотые волосы, классические линии лица, широкие плечи, тонкая талия — воплощенный викинг!

Когда вышли на парад в «Турандот», исполнители увидели партер, ослепляющий белизной фрачных манишек и сверканием бриллиантов на декольтированных женщинах. Завадский невольно покосился на фраки товарищей — да, конкурировать трудно.

В Стокгольме играли при доброжелательных рецензиях и... тихих сборах, которые едва дали возможность выехать в Гетеборг. Лето, все на дачах. Кто ж пойдет в театр, кроме избранных любителей? Так стали сказываться административные просчеты поездки. Все дружно ругали Тураева.

Завадским заинтересовались шведские кинематографисты. Один из режиссеров приглашал его сниматься в многосерийном фильме «Гамлет» на заглавную роль. Кинопробы прошли успешно. Шведы предлагали высокий гонорар. Но, конечно, Юрий не мог бросить театр, надолго расстаться с Родиной.

В Гетеборге сборы оказались еще более скромными. Когда на премьере — играли «Турандот» — вышли на авансцену, Завадский услышал подбадривающий шепот одного из актеров, О. Басова: «Ребята, не бойсь! Нас больше!» Театр «горел». Из-за отсутствия средств жили на каком-то старом пароходе, превращенном в гостиницу.

Юрий расстраивался, досадовал на допущенные просчеты. Но молодость, новизна впечатлений рассеивали мрачные мысли. С интересом он знакомился с Гетеборгом — невысокие чистенькие дома, широкие бульвары, густо покрытые цветущей сиренью. В громадном парке

свободно паслись олени, а в специально оборудованных водоемах плавали тюлени и моржи. По случаю 800-летия, которое праздновал город, была организована интересная выставка.

Но большую часть свободного времени Завадский вместе с Рубеном Симоновым проводили на стадионе.

Под конец публика вовсе перестала ходить на спектакли, вещи театра были «арестованы» на пароходе за неуплату. До Берлина добраться помогло советское посольство в Швеции.

В Берлине на представлениях вахтанговцев зал Лессинг-театра был переполнен. Среди зрителей многие хорошо знали русский язык. И «Турандот», и «Чудо святого Антония» приняты великолепно. По всему было видно, что гастроли внесли в театральную жизнь Берлина новую струю.

Сборы оказались отменными, но денег по-прежнему не было. Германия переживала лихорадку инфляции. Курс марки катастрофически падал. Предполагавшееся продолжение гастролей в Мюнхене не удалось — баварские власти отказали в визах.

Положение стало драматичным, гастроли срывались, денег на возвращение на Родину не было. Все это отрицательно сказалось на психологическом климате внутри труппы. Обострились сгладившиеся было разногласия. Завадский, на которого как на руководителя падала особая ответственность, находился в угнетенном состоянии.

В это же время в санатории в Варене под Берлином отдыхала после американской поездки группа артистов Художественного театра во главе со Станиславским. Завадский решил встретиться с ним. Он написал письмо с просьбой о встрече. Станиславский устроил студии свирепый разнос за мальчишество, за поездку без гарантии, запретил дальнейшие гастроли и дал денег на возвращение домой.

В Москве после короткого отдыха Завадский продолжил репетиции гоголевской «Женитьбы». Подзаголовок «Женитьбы» — «совершенно невероятное происшествие» — дал ключ к решению. Хотелось сценически воплотить всего Гоголя — бытописателя, фантаста, юмориста. Не только остроту его комедийности, но и фантасмагорию петербургских повестей.

Да, спектакль должен выразить три плана: реалистический, фантастический и театральный. И главное — ту трагическую тревогу, мучивший Гоголя вопрос к миру:

что все это значит, как жить?.. «Женитьба» виделась сквозь тревожную беспредельность демонических сил, в туманах полубредового кошмара.

Свет, музыку, мизансцены — все необходимо подчинить созданию таинственных эффектов. Декорации были сделаны так, что при освещении сзади они становились полупрозрачными и за стенами комнаты возникал как бы потусторонний мир. Мглистая, ненастная, напряженная атмосфера создавалась на сцене. Звуковые контрасты в музыке, унылое течение тоскливой мелодии, потом рыдающие аккорды. Причудливая пирамида изогнутых тел у замочной скважины в комнату невесты.

Вспышки света, его колеблющаяся, зыбкая игра, хоровод фигур и хаос теней. Возникавшие из тьмы картины в темноту и погружались. Загадочная пустота вдруг воцарялась на сцене. Завадский хотел, чтобы свет играл психологическую роль, — им была разработана очень сложная световая партитура. Вокруг сцены укрепили штангу, по которой двигались фонари...

Когда Подколесин (его играл О. Басов) выпрыгивал из окна, он оставлял на подоконнике фуражку. Агафья Тихоновна, ее тетушки и Кочкарев с двумя двойниками с зажженными свечами и фуражкой в руках искали сбежавшего Подколесина. Звучала траурная музыка, слышались торжественные удары колокола...

Действие режиссер развертывал под знаком роковых сил, неких демонических стихий, которые властвовали над персонажами комедии.

Завадский увлеченно работал с актерами И. Кудрявцевым (Кочкарев), Р. Симоновым (Жевакин), В. Бендиной (невеста), Б. Щукиным (Степан), Е. Алексеевой (Фекла).

Вместе с азартным, поразительно работоспособным Борисом Щукиным они нашли своеобразный портрет Степана. Это человек, который и стоя спит. Он появлялся весь в сером, с соломой в волосах и баках, через каждые две фразы — сопенье, храп и сон. Образ непробудной лени, какой-то сонной одури...

Премьеру назначили на конец января. Но пришло известие — в Горках умер В. И. Ленин. Москва погрузилась в траур. К его гробу, установленному в Колонном зале Дома союзов, несколько суток днем и ночью тянулся поток людей. В одну из ночей Завадский вместе с другими студийцами прощался с вождем.

Генеральная репетиция «Женитьбы» состоялась 30 января. Спектакль имел успех. Пришел Вл. И. Немирович-Данченко. Собрав труппу в маленьком кабинетике, он подробно обсудил спектакль, с сочувствием воспринял неожиданный, дерзкий замысел. Тонко и бережно отнесся к поискам начинающего режиссера. Немировича-педагога радовало «множество отличных достижений» Завадского, но он видел и издержки эксперимента, выносить который для широкой публики, как ему казалось, преждевременно.

На премьере «Женитьбы» зритель был уже обычный, и довольно быстро стало ясно, что спектакль его пугает, шокирует, повергает в недоумение. Аплодисменты заглушались шиканьем. В конце спектакля Завадский приготовился, как это принято, выйти к публике. Но когда закрылся занавес, в зале раздалось несколько робких хлопков, шиканье, негодующие возгласы и... все стихло. Занавес не открыли, режиссер так и остался стоять в кулисе. Актеры растерянно переглядывались...

Страшное слово «провал» вдруг пронзило душу. Чувство нестерпимого стыда, обиды, боли от разом рухнувших надежд. Завадский на всю жизнь запомнил этот вечер. Как в тумане, сдерживая подступавшие слезы, он вышел из театра, добрел до дома в Мансуровском, где продолжал жить вместе с матерью.

Спектакль и в самом деле был противоречив. Слишком много режиссеру хотелось вместить в одну постановку. К тому же молодость, романтика исканий и... отсутствие опыта.

Противоречив, но отнюдь не безнадежен. Когда спустя полгода студийцы сняли режиссерские излишества, оказалось, что в спектакле великолепно играют актеры, комедийная стихия Гоголя вырвалась наружу, расшевелила зрителя, вызывая у него горячие реакции и хохот.

Неуспех «Женитьбы» усугубил те трудности, с которыми все больше сталкивался Завадский внутри студии. Вновь обострилась борьба между представителями различных творческих, бурливших внутри течений. Кроме Завадского, в совете студии определенный авторитет имели Захава и Котлубай.

Настоящего контакта с советом у Завадского не возникало, он был против догматического понимания наследия Вахтангова, против попыток законсервировать его приемы, что было характерно для позиции Котлубай.

Студию лихорадило. Завадский чувствовал, что теряет контроль над происходящим. Его замучили бесконечные ночные заседания со спорами, истериками, взаимными упреками и самообвинениями... Вдруг вставала на колени Ася Орочко и умоляла всех прийти к единству, рыдала Верочка Львова, кто-то из студийцев неожиданно покидал заседание, демонстративно хлопая дверью. Принимались резолюции, выносились порицания. Завадский предложил категорически запретить студийцам работать одновременно и с Мейерхольдом, и еще более обострились его отношения с тяготевшим к Мейерхольду Захавой.

Нервное напряжение, постоянная борьба за дисциплину, за свое понимание художественного пути студии до такой степени изнурили Завадского, что на одном из представлений «Турандот» он упал в обморок.

Юрий не раз встречался с Немировичем-Данченко, советовался с ним. Возник разговор и о возможном переходе Завадского и его единомышленников в труппу МХАТа. Дипломатичный Немирович тонко подталкивал Юрия именно к такому решению, он предполагал взять из Третьей студии четырех-пятерых даровитых актеров, а саму студию «отсечь совсем» от МХАТа.

Так оно в конце концов и случилось. Завадский ушел из Третьей студии и вступил в труппу Художественного театра. Ушли также К. Котлубай, В. Орлов, И. Кудрявцев, А. Грибов, А. Степанова, критик П. Марков и ряд других.

Как вскоре выяснилось, Завадский ушел из Третьей студии не только ради МХАТа. Он был уже тогда глубоко убежден, что должен строить собственный театр.

Навсегда осталось в памяти 1 апреля 1924 года, когда состоялось учредительное заседание нового коллектива. Оно происходило на квартире у Лили Шик. Собрались П. Антокольский, Р. Симонов, О. Абдулов, М. Астангов и недавно поступившие в школу при Третьей студии В. Марецкая, А. Алексеева, В. Балюна. Заседание проходило бурно — всплески страстей, невероятные проекты, молодая горячность надежд и стремлений.

Разумеется, новый коллектив должен сказать и новое слово, взяв от предшественников все лучшее: от МХАТа его мудрость и глубину, от Вахтангова — зоркость, страстность, экспериментаторский жар и вечную неудовлетворенность, а также вкус к театру, отвергавшему дурную театральность и жадному к театральности подлинной.

Программа молодого театра была не очень отчетливой, его организатор жаждал самостоятельного пути, еще недостаточно уясняя его своеобразие. Как ни увлекался Завадский Вахтанговым и Станиславским, его никогда не покидало желание сделать что-то по-своему.

Трудности и препятствия стали возникать и расти на другой же день. Коллектив не имел ни помещения, ни денег, ни юридического статуса — ничего, кроме фанатической решимости и безграничного энтузиазма участников.

По опыту всех прошлых лет Завадский твердо знал одно — без крепкого ядра единомышленников и помощников ничего не выйдет. И нравственным цементом должен явиться лозунг Станиславского: «Люби не себя в искусстве, а искусство в себе». Очень быстро Юрию стало очевидно, что простое соединение актеров мало что дает — необходим коллектив единой школы, единых творческих принципов. А значит, нужна воспитательная работа, учеба.

Первоначально труппа оформилась как частная школа под руководством Ю. А. Завадского. Начались суровые годы, которые руководитель школы потом назовет временем существования «впроголодь». Собираемые грошовые взносы шли на уплату за съем помещения, на отопление и т. д.

Иногда делали дополнительный сбор — по 20 копеек с человека — на извозчика, чтобы привезти на встречу кого-либо из известных актеров, поговорить с ним, послушать его.

Педагогами новой школы, кроме самого Завадского, стали приглашенные им вахтанговцы А. Орочко, И. Толчанов, И. Рапопорт, Е. Ляуданская, В. Львова. Позднее он привлек к учебным занятиям мхатовцев Е. Телешову, Н. Хмелева и В. Соколову.

На следующий год группа Завадского оформилась как театральная лаборатория при Главнауке, затем как театр-студия при Главискусстве.

Мешало отсутствие постоянного помещения — студия бесконечно кочевала в поисках пристанища. Где только не перебывали — в бывшем ателье на Собачьей площадке, в помещении школы кройки и шитья в Столешниковом переулке, в зальчике на девяносто мест бывшего паноптикума на Сретенке... Но никакие трудности не могли остудить пыл молодых энтузиастов. В апреле 1926 года состоялся первый выпуск студии.

В приемах обучения были свои отступления от сложившихся педагогических канонов. Многое Завадский перенял у Вахтангова.

Набирали до ста человек (половина зачислялась на вечернее отделение). С поступившими начинались занятия по полной программе: сценическое мастерство, речь, пластика, история театра и т. д. Спустя два месяца, к немалому изумлению первокурсников, им объявляли, что через неделю им снова предстоит экзамен — предыдущее время оказалось лишь дополнительной испытательной проверкой. У руководителей студии имелся свой резон. Убежденные в том, что они приняты, ученики чувствовали себя уже более независимо, естественно, раскрепощенно, что помогало педагогам с большей уверенностью судить о задатках, способностях и, конечно, о личности своих подопечных. На повторном экзамене с особым пристрастием оценивалось задание на свободную тему, которое должны были придумать сами учащиеся.

К исходу двух месяцев обычно отсеивалось — по самым различным причинам — около половины новичков. А окончательно зачислялись в студию пятнадцать-двадцать человек, причем наиболее одаренные сразу на второй курс.

С первым же набором Завадский и Вера Сергеевна Соколова начали репетировать отрывки из пьесы Альфреда Мюссе «Любовью не шутят». Отрывки так всех увлекли, что решили поставить спектакль целиком. Этим спектаклем — его показали зрителям в конце 1926 года — было положено начало давно чаемому Завадским своему, самостоятельному театру.

Хотя спектакль не претендовал на большую социальную значимость, он оказался взволнованно-поэтичным, задорным и искрометным.

Завадский вдруг с радостью ощутил, как сплотила студию работа над этим спектаклем — создала столь дорогую атмосферу единства.

Его воодушевляло и то, что постепенно все отчетливее из лучших учеников кристаллизовалось ядро будущего замечательного, самобытного (он свято в это верил) театра: В. П. Марецкая, Н. Д. Мордвинов, Р. Я. Плятт.

...Первое появление Марецкой в школе-студии имени Е. Б. Вахтангова (это было еще до ухода из нее Завадского) произвело на него неизгладимое впечатление. На экзамене девчонка с прядями рыжеватых волос прочитала басню Крылова «Две собаки» очень своеобразно

и смешно, совершенно естественно переходя от певучего голоска Жучки к басовитым раскатам голоса Барбоса, сохраняя предельную искренность в каждой интонации. А потом — «Пир во время чумы». И на первой же строчке ошиблась, смутилась, растерянно умолкла. И вдруг — неистовый «Ветер» Эмиля Верхарна с его трагическим порывом и мрачной торжественностью, затем горьковская «Песня о Соколе». И все это с решимостью, с необыкновенным темпераментом.

Комиссия пришла в замешательство: как угадать будущее этой с виду нескладной девочки с явно негероической, почти смешной внешностью, читающей Верхарна и Горького, каково ее будущее амплуа? За Марецкую вступился Завадский. А что до амплуа, то и спустя полвека после этой памятной обоим встречи он не брался определить его: Марецкая — это Марецкая, актриса, существующая вне театральных амплуа.

Очень скоро семнадцатилетняя Верочка стала любимицей школы.

Нелегко приходилось наставникам с этой смешливой девчонкой с вечно перемазанными чернилами пальцами! Очень преданная искусству и одновременно такая рассеянная! Как выводили из себя Завадского ее бесконечные опоздания — на занятия, репетиции и даже спектакли. Сколько раз он делал ей замечания, наказывал, наконец, дважды выгонял из студии!

...Однажды провинившаяся и выгнанная вместе со своей приятельницей Верой Балюной Марецкая раздобыла где-то лестницу, приставила ее к окну комнаты, где Завадский вел занятия, и вдруг на уровне второго этажа возникла ее смущенная физиономия... Упоение театром, страстное желание девушки во что бы то ни стало быть актрисой примиряли с этим сорванцом, какими бы рискованными и экстравагантными ни были ее поступки, каким бы неорганизованным ни было ее поведение.

В 1924 году Вера Марецкая стала женой Завадского. Свадьбы устраивать тогда было не принято. В семье Марецких еще до брака дочери знали Завадского по выступлениям на сцене — принц Калаф оставил неизгладимое впечатление. Самым удивительным оказалось, что сказочный принц был «гол, как сокол»: он неизменно носил одну и ту же блузу-толстовку, сшитую из двух серых одеял, и серые же брюки. Другой одежды у Юрия тогда не было. Не могла похвастаться туалетами и невеста. Вера Марецкая ходила в своем единственном синем сатиновом платьице, сменялись лишь белые манжеты и воротнички...

Поначалу молодожены поселились на Покровке, у Марецких. Но вскоре переехали в Мансуровский переулок, в дом, где ранее помещалась Вахтанговская студия. Юрий Александрович и Вера занимали одну комнату — бывший зал студии (позднее разделили его надвое).

Вскоре у них родился сын Евгений. И Марецкая, чтобы всецело заняться его воспитанием, решила... покинуть сцену. «Она просто обезумела от любви к сыну, — свидетельствовал позднее Завадский, — и мне стоило огромных усилий убедить ее и вернуть в театр».

Однако брак не был продолжительным. Завадский и Марецкая развелись, когда сыну Евгению было четыре года. Не потому ли, что на семейную жизнь ни у того, ни у другого просто не оставалось времени — обоих всецело поглотила сцена. У каждого из них потом была своя семья. Но всю жизнь они работали вместе и сохранили дружбу, которая с годами становилась все прочнее.

...На вступительном экзамене в студию осенью 1925 года внимание Завадского привлек молодой человек, который выступил с очень странным репертуаром: читал «Сумасшедшего» Апухтина, когда-то популярное стихотворение Мережковского «Сакья-Муни». Читал плохо — с ложным пафосом, с нажимом и наивной жестикуляцией.

У сидевшего рядом члена комиссии, безнадежно махнувшего рукой, Завадский узнал, что этот юноша уже поступал и в Вахтанговскую студию, и в ГИТИС, но был ими отвергнут. Родом он из маленького приволжского городка Ядрина.

Но в то же время от этого рослого, красивого, голосистого парня-волжанина веяло такой размашистой силой и верой, вся его ладная фигура и открытое молодое лицо излучали такую природную мощь... Завадский спросил юношу:

— А почему ты решил идти в театр? Что ждешь от него?

Ответ оказался необычным:

— Мне бы хотелось выйти на сцену, обнять зрительный зал и смеяться с ним и плакать.

Завадский часто вспоминал потом слова юного Николая Мордвинова, с первых минут покорившего режиссера своей влюбленностью в театр.

Менее чем через год Мордвинов уже играл роль мо-

лодого барона Пердикана в комедии «Любовью не шутят». Завадскому пришлось немало помучиться с начинающим актером, но он сразу поверил в его личность, оценил яркую, сильную индивидуальность и стремился раскрыть, развернуть ее. Мордвинов еще не владел своим телом, не умел занять руки. Завадский сочинил для Мордвинова «игру с тросточками». Их было две — одна с розовым, другая с голубым бантом. Тросточки Пердикана помогали Мордвинову в жестикуляции, они «организовывали» ему руки. Он то опирался на них, то помахивал ими, то сжимал в обеих руках, то перебрасывал в хор, то снова получал их оттуда. Словом, проделывал с ними десятки манипуляций. И в этом причудливом рисунке капризно летающих тросточек, каждый раз как бы наполненном различным подтекстом, режиссер отыскал способ не только подчеркнуть театральность спектакля, представить и выявить своеволие персонажа, но и помочь исполнителю справиться со своими руками, освободить его от скованности, внести в игру легкость, ощущение свободы.

Скоро Мордвинов удачно выступил в роли поручика Соболевского в инсценировке рассказа Бориса Лавренева «Простая вещь».

Здесь же впервые вышел на сцену другой ученик Завадского — будущий режиссер и его многолетний помощник Ю. А. Шмыткин, он сыграл подпольщика-коммуниста Семенухина.

Это был первый спектакль Завадского на современную тему, его подготовили к десятилетию Октября. Сорежиссером являлся молодой мхатовский актер Н. П. Хмелев, работавший по преимуществу с актерами. Завадскому принадлежала общая партитура мизансцен, сценический образ спектакля.

Несколько наивный, декоративный и достаточно далекий от правды жизни (так потом оценил его сам Завадский), спектакль имел тогда необычайный успех. Его спасла горячность вложенных сил, азартность, искренность, молодой темперамент исполнителей.

«Простая вещь» укрепила репутацию молодой студии. Коллектив наконец приобрел статус государственного театра-студии под руководством Ю. А. Завадского.

Режиссер работал много и энергично — один за другим рождались новые спектакли. Озорные, смешные, дразнящие пряной, изысканной театральностью, легкие и стремительные.

Вошла в репертуар комедия немецкого драматурга Вальтера Газенклевера «Компас» («Лучший человек»), в которой Завадский открывал москвичам еще несколько актерских имен. Кроме Мордвинова (Мебиус) и Марецкой (фрау Шнютхен), интересно, остро, смело играли и Д. П. Фивейский (Компас), и Н. И. Бродский (бухгалтер Раснер), и Р. Я. Плятт (Гарри Компас — сын).

С Ростиславом Пляттом Завадского свел случай. Ведь Плятт — как и Мордвинов, и ряд других — был из «провалившихся»... Осенью 1926 года он пришел экзаменоваться в Художественный театр к В. В. Лужскому. Семнадцатилетнего Плятта в театр не приняли. Но, вероятно, в этом долговязом, нескладном юноше чувствовалось нечто такое, что заставило режиссера Елизавету Сергеевну Телешеву (жену гимназического товарища Завадского Евгения Калужского, который теперь был заведующим репертуаром МХАТа) подумать о Завадском и его студии.

Плятт читал монолог Нечаева из «Младости» Л. Н. Андреева и «Разговор человека с собакой» А. П. Чехова. Но дело было не столько в том, как и что он читал, — дело было в обаянии его индивидуальности. Угловатый, наивный, озорной, симпатичный юноша заставил Завадского сразу поверить в его артистическое будущее.

Плятт понравился и был принят в студию. Злые языки поначалу говорили, что приняли его в основном из-за уморительной внешности — высокого роста, худобы и неуклюжести. У Завадского сложились с ним самые дружеские и доверительные отношения. С Пляттом оказалось легко и светло жить рядом, увлекательно и беспокойно трудиться. Он вносил в жизнь студии дружелюбие, юмор, творческую неуспокоенность и глубокую, истинную душевность. И вместе с тем Плятт обладал непостижимой двойственностью, характером парадоксальным и противоречивым, чем еще более интриговал Завадского.

В столь памятной студии «Простой вещи» Завадский поручил Плятту две роли: офицера на вечеринке и обывателя в пенсне. Потом он признавался себе, что если бы как руководитель постановки не знал, что обе роли играет один актер, то никогда бы об этом не догадался...

Так рождалось творческое содружество Завадского и его учеников. С годами оно крепло, развивалось, становилось все прочнее. Воспитанники готовы были делить

с учителем и радости и невзгоды, уходили за ним в другие театры, если и покидали своего «Ю. А.» — обычно на короткое время, — то потом снова возвращались. И Завадский с радостью принимал блудных своих сыновей... В сценическом искусстве куда больше противоположных примеров: соединившиеся было художники затем бесповоротно расходились, становились врагами.

Чем же привораживал Завадский? Что цементировало возникавшие связи? Что сплотило актеров и режиссера на долгие годы, рождало взаимную преданность?

Завадский-художник рос и развивался вместе со своими подопечными. Он не только учил, но и учился сам. И очень многим обязан и своим воспитанникам, в чем не раз признавался. «Обыкновенным волшебником» назвал однажды Завадского Р. Я. Плятт. Он же потом и «рассекретил» тайны его режиссерского чародейства.

— У Завадского, — писал Ростислав Янович через несколько десятилетий, — есть все данные для режиссера-диктатора: врожденный вкус, сценичность, остро развитое чувство формы, точное ощущение ритма и темпа, безудержная фантазия на мизансцены, умение великолепно показывать. Но все это подчинено другому и главному его умению — умению догадываться о скрытых возможностях актера, раскрывать и выявлять их. Завадский никогда не фантазирует «отдельно» от индивидуальности исполнителя: он пристально наблюдает и, что-то подсмотрев в актере, незаметными, как бы случайными намеками подводит его к желаемому результату. И уж если показывает, что случается не часто, то именно так, как может сыграть только данный актер.

...Параллельно с работой в студии продолжалась деятельность Завадского в Художественном театре.

Станиславский с исключительной благожелательностью отнесся к новому артисту. Быть может, он почувствовал в нем «вахтанговский» вкус к поискам нового, увлеченную отзывчивость его неожиданным подсказам и требованиям, оценил живое ощущение формы и юношеский задор... Волею счастливой судьбы Завадский на какой-то период времени сделался средоточием любви Константина Сергеевича к молодым актерам, к молодости в искусстве. Через год с небольшим после приема Завадского во МХАТ Станиславский подарил ему свою фотографию с такой надписью: «Милому Юрию Александровичу Завадскому. На память о нашем хорошем на

подмостках Художественного театра. Добро пожаловать! Сердечно любящий К. Станиславский».

Первой ролью Юрия явился Чацкий. Как и его товарищи, также только что пришедшие из Вахтанговской студии во МХАТ — А. Степанова, В. Бендина, А. Козловский, — Завадский поначалу чувствовал себя не очень удобно: их вводили в уже готовый спектакль, в котором с приходом молодых мало что изменялось. Приходилось «обживать» рисунок образа, разработанный другим исполнителем. Предшественником Юрия являлся В. Качалов. Одновременно с ним роль Чацкого готовил и М. Прудкин — с ним репетировал Вл. И. Немирович-Данченко. «Конкуренция» создавала дополнительное психологическое давление, рождала торопливость, нервозность.

Станиславский ощущал известную неловкость создавшегося положения. Он улавливал особенности артистической индивидуальности Завадского, но строить роль, отталкиваясь только от нее, на этот раз не мог.

Завадский видел Чацкого фигурой трагикомической, лирическим героем, лирикой своей обреченным на слепоту (здесь и завязывается узел трагикомедии). Чацкий разражается пламенными филиппиками, обращая их к Фамусову, Скалозубу, гостям на балу, зря растрачивая свой темперамент, остроту своей мысли. Он новый Дон-Кихот, столь же возвышенный, справедливый, наивный, комичный. Причем ненависть его от взбудораженного сердца, от страстной и ослепляющей влюбленности в Софью.

Такой замысел оказался близок первоначальному истолкованию роли В. Качаловым. Но со дня премьеры «Горя от ума» во МХАТе прошло почти двадцать лет. Время внесло коррективы: теперь Качалов играл прежде всего Чацкого-обличителя; лирическая тема отодвинулась на второй план, комическое в освещении образа приглушалось.

Во вступительной беседе Станиславский призывал помнить о разностороннем воспитательном значении «Горя от ума» как комедии высокой, свободолюбивой:

— Пьеса воспитывает зрителей и, я бы добавил, актеров, театры в трех направлениях: патриотическом, национальном и художественном... Патриотизм, глубокая любовь Грибоедова к русскому народу, к своему отечеству и есть важнейшая тема его произведения.

Константин Сергеевич говорил спокойно, как гово-

рят о хорошо продуманном, взвешенном. Пытливо поглядывая из-за пенсне на притихшую молодежь, он продолжал:

— Русский актер всегда был и будет патриотом, как бы он ни ругался, ни проклинал сгоряча все неполадки каждого отдельного дня. А этих неполадок у нас сегодня еще ох как много! И о них тоже ярко, сатирически остро говорится в «Горе от ума». Надо жить и ненавистью к ним, к не изжитым еще в нашем быту и в наших характерах подленьким мыслям, поступкам и намерениям. И, разумеется, важно то, что вы, только пришедшие в наш театр, на собственном опыте, на своей «шкуре» познаете реализм русской классической драматургии.

Начиная работу над Чацким, Юрий еще доигрывал Калафа на сцене Третьей студии. Успех в «Принцессе Турандот» пьянил, гипнотизировал и... мешал готовить новую роль, мешал глубоко почувствовать характер грибоедовского героя. На репетициях Завадский частенько попадал «на линию Калафа».

— Ну вот, Юра, опять затурандотил, — останавливал его Станиславский. Он жестко и неприязненно оценивал приемы (а точнее, штампы поверхностного изображения), нажитые актером в результате большого количества сыгранных представлений.

— Поймите, «Принцесса Турандот» — талантливая шутка Вахтангова, а не метод, не программа нового искусства. Беда, если поймут ее как программу.

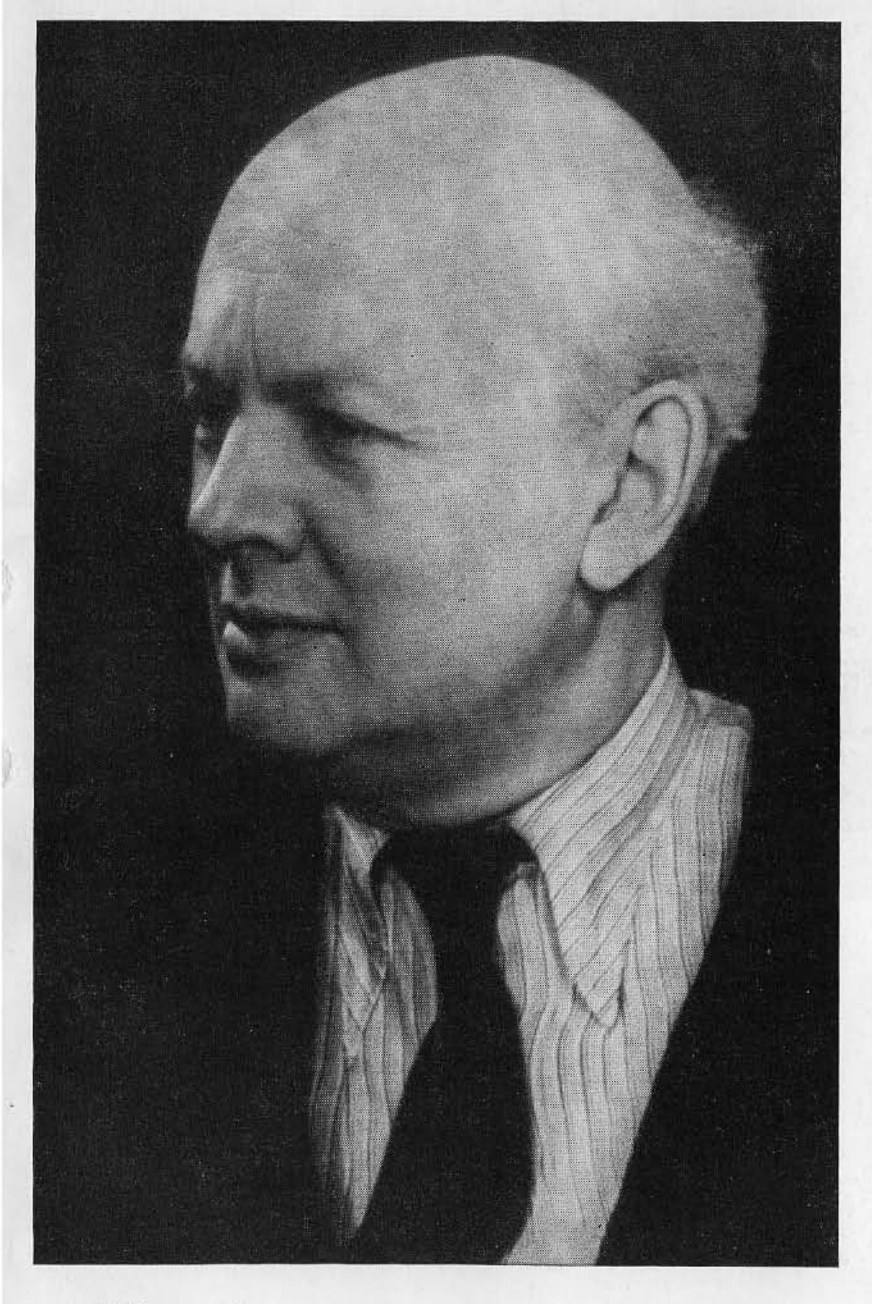
В Станиславском Завадского поражала — на всех репетициях — необычайная собранность, в нем как бы горел постоянный и глубоко спрятанный огонь, он был весь насыщен этим огнем, вкусом к медленному, упорному, скрупулезному труду, которому он отдавал всего себя неутомимо и методично, но неизменно темпераментно, неожиданно, творчески высоко.

— Вдохновение рождается от ежедневного труда... Проще, легче, выше, веселее.

Ученик напряженно вслушивался в формулы Станиславского, запоминал, стремился понять. Учитель настаивал на необходимости непрерывного усилия, на безостановочном стремлении к совершенству и полноте творчества. Самое трудное, пожалуй, — «выше»...

Особенно тщательно репетировались монологи. Нелегко давался Завадскому монолог.

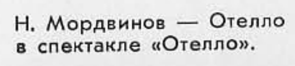
А судьи кто? — За древностию лет
К свободной жизни их вражда непримирима...



Ю. Завадский.



Р. Плятт и В. Марецкая
в спектакле «Чайка». 1945 г.



Н. Мордвинов — Отелло
в спектакле «Отелло».

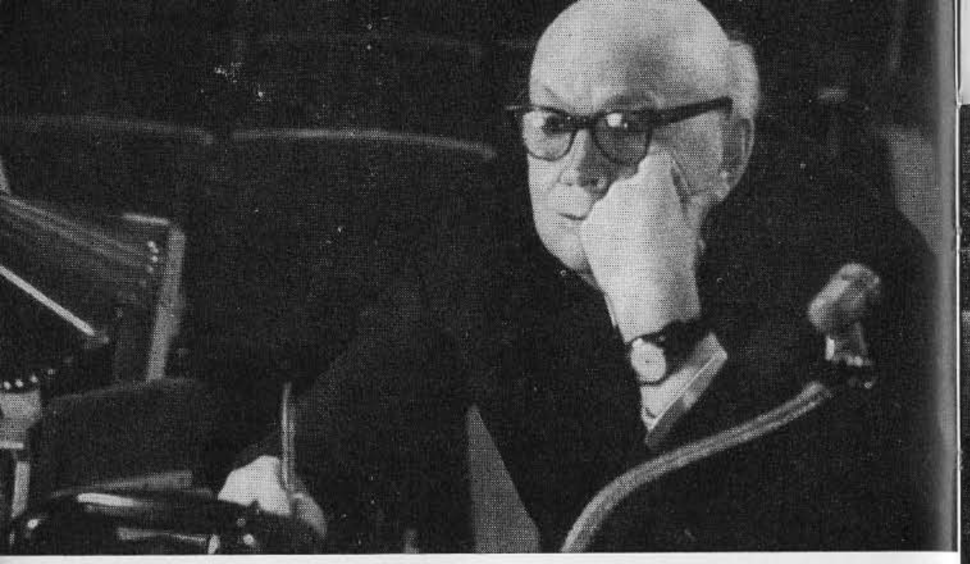




Сцена из спектакля «Дали неоглядные». 1957 г.

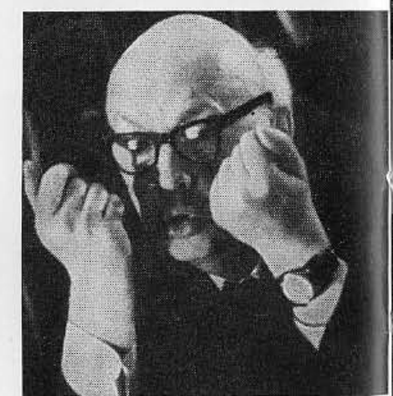
Ярмарка в фойе в антракте спектакля «Виндзорские насмешницы».



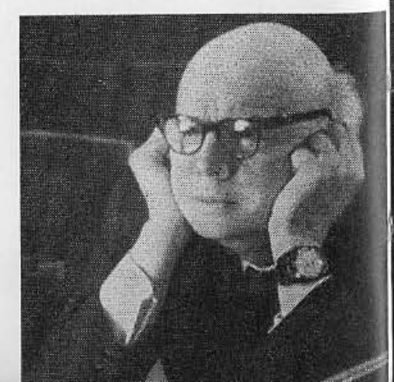


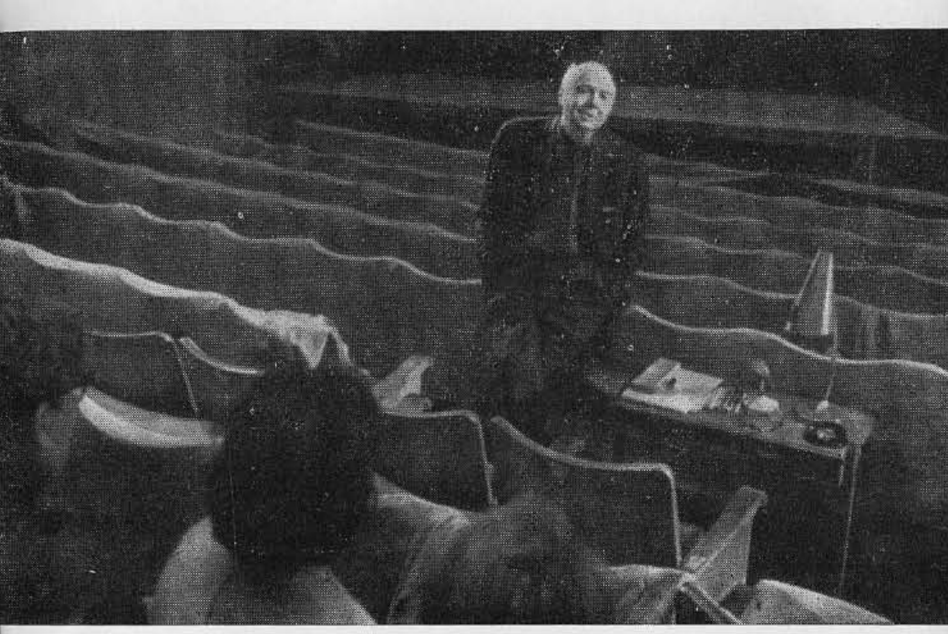
Ю. Завадский на репетиции.





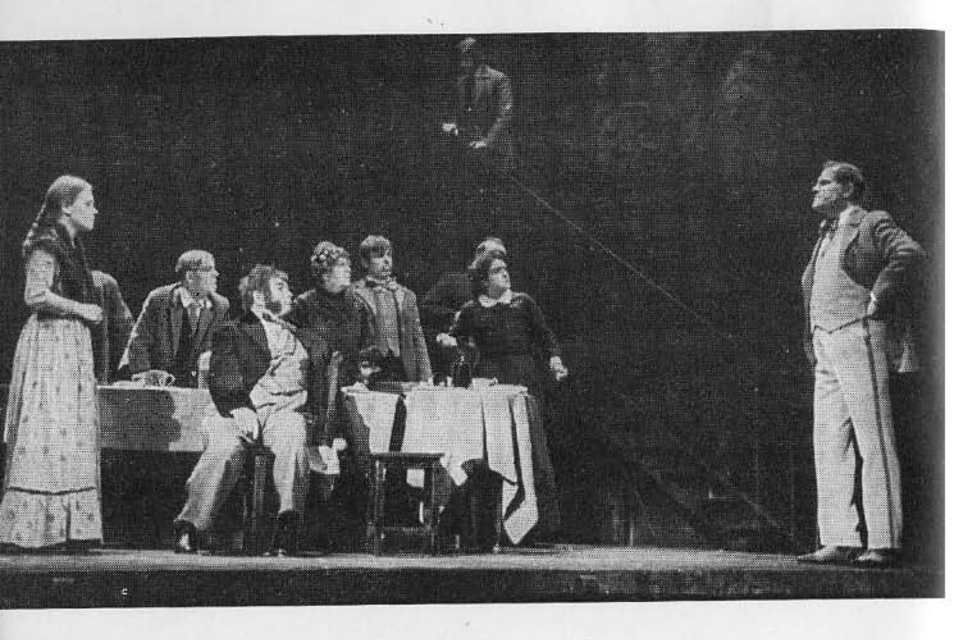






Ю. Завадский и С. Рихтер.





Поминки.
Сцена из спектакля
«Петербургские
сновидения».
1969 г.

Г. Бортников —
Раскольников,
Г. Карева — Соня ▶
в спектакле
«Петербургские
сновидения».



Ия Саввина — Соня
в спектакле
«Петербургские
сновидения».



Игорный зал. Сцена из спектакля «Маскарад».

Л. Марков, Р. Плятт в спектакле «Шторм».



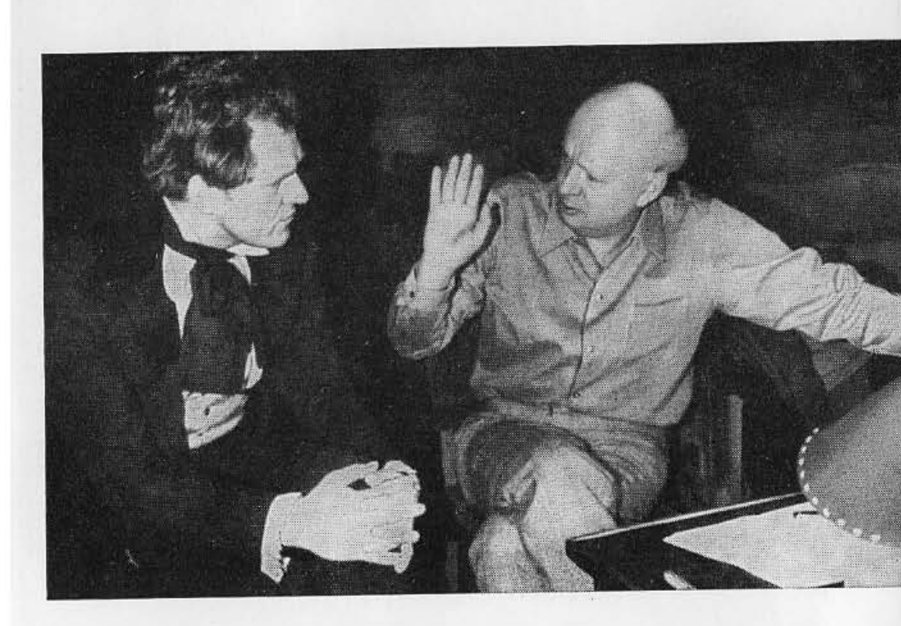
Сцена из спектакля «Бунт женщин».



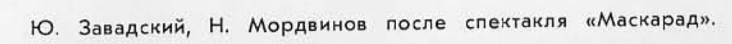
На репетиции.

На репетиции спектакля «Дали неоглядные».

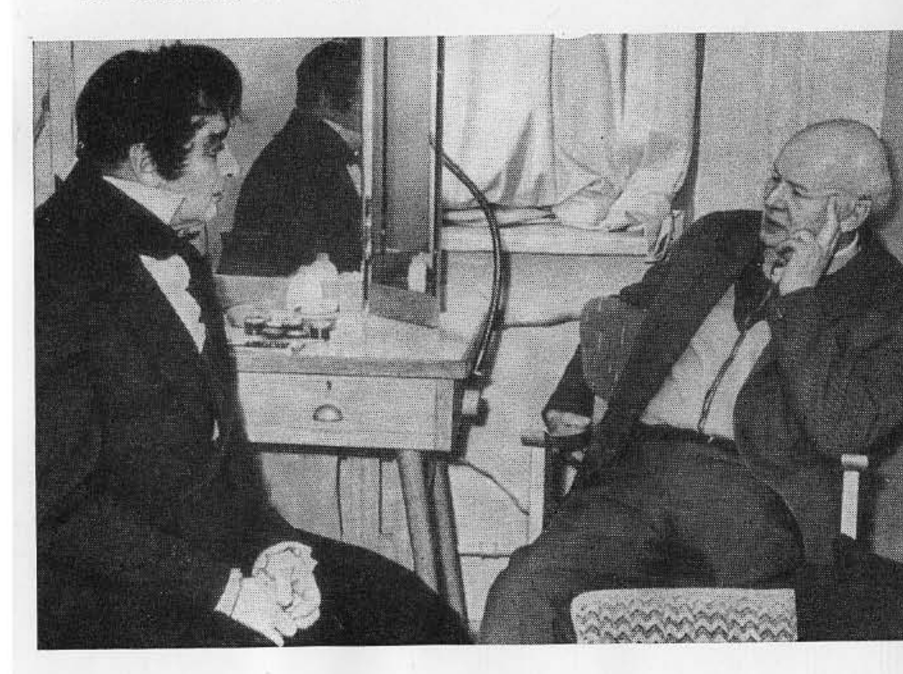




Ю. Завадский, Л. Марков — Арбенин после репетиции «Маскарада».



Ю. Завадский, Н. Мордвинов после спектакля «Маскарад».

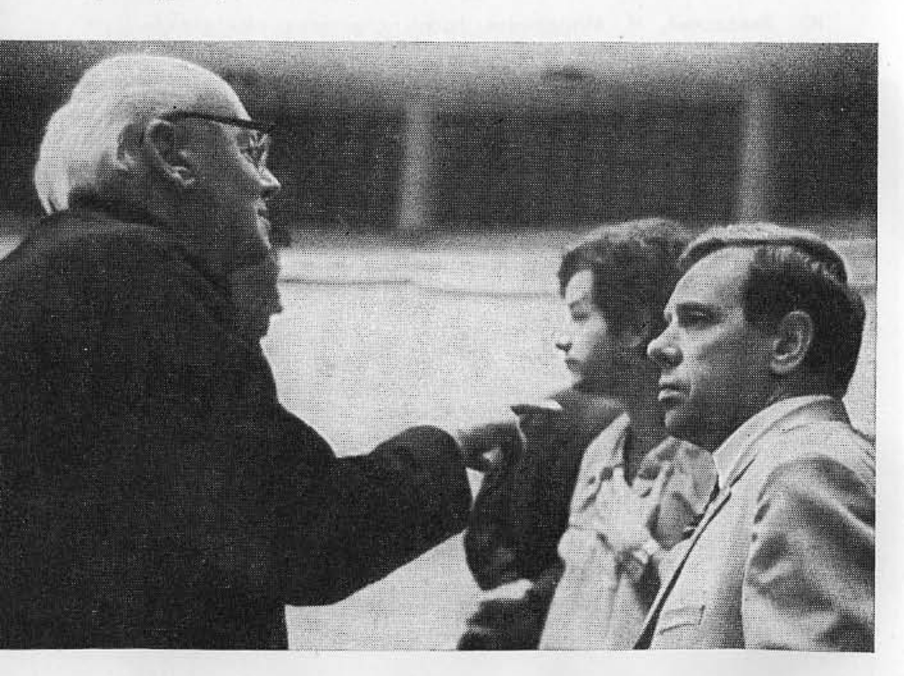




Ю. Завадский на репетиции спектакля «Последняя жертва».



Ю. Завадский, С. Стойчев, Г. Жженов.



Г. Уланова — Жизель в балете «Жизель».



Ю. Гагарин, В. Марецкая, Ю. Завадский, А. Николаев.

Ю. Завадский и Н. Охлопков.



Ю. Завадский с сыном Е. Завадским и В. Прокофьевым.



Юрий Завадский и Пол Скофилд.

Болгарские актеры в гостях у Ю. А. Завадского. Стоит секретарь Т. Фатхутдинова. Последнее фото.





Юрий Александрович Завадский.

— Кто эти люди? — с пристрастием допрашивал Константин Сергеевич. — Что возникает в вашем воображении, когда вы о них говорите? Какими должны их представить себе ваши собеседники?

Станиславский изумительно верно воспроизводил внешний облик людей, их привычки и повадки для того, чтобы Чацкий — Завадский мог говорить о них как о реально существующих... Перед актером вдруг возникали лица давно минувшей эпохи — все эти Максимы Петровичи и Марьи Алексеевны. Режиссер добивался, чтобы каждое слово, каждая фраза становились не текстом роли, а наполнялись бы вполне реальным, конкретным жизненным содержанием.

Спектакль «Горе от ума» в обновленном составе был показан публике 24 января 1925 года. А через месяц Завадский читал в «Правде» рецензию Павла Маркова: «Завадский смело и интересно ведет роль — от влюбленного и порывистого Чацкого первого действия к гневному обличению последнего монолога... Очень удачны первый и последний акты, хотя в целом исполнение нуждается в еще большей страстности, остроте и отточенности».

...В дни представления грибоедовской комедии Юрий гримировался в соседнем с гримуборной Константина Сергеевича (тот играл Фамусова) помещении. Станиславский приходил в театр задолго до начала спектакля. Юрий слышал, как к нему заходил его постоянный костюмер-одевальщик Иван Куприянович Тщедушнов, гример Яков Иванович Гремиславский, как распевался Станиславский, пробовал голос перед выходом на сцену. Завадский понимал, что все это первый этап ежевечерней артистической работы.

...В спектакле, уже на публике, Завадский сделал еще одно «открытие». Неожиданно он убедился, что искусство самого Станиславского состоит в «равновесии между жизнью и игрой». Он видел, что Фамусов — Станиславский внимательно следил за ним в течение всего спектакля как участник истории, рассказанной драматургом, и как режиссер спектакля, наблюдающий за игрой молодого актера в труднейшей роли русского классического репертуара. Во время монолога «А судьи кто?» Станиславский — Фамусов сидел спиной к публике, и Завадский, произнося этот монолог, несколько раз «ловил» Станиславского на том, что он словно бы беззвучно, одними губами повторял за ним текст Чацкого. А через какую-

то долю мгновения его лицо вновь отражало внутренний мир персонажа...

Уроки Станиславского стали для Юрия школой, которую, как он чувствовал, актер никогда не кончает, в которой он всегда простой ученик.

Спустя много лет, в 1937 году, Завадский писал учителю: «Как ни странно, только теперь, по прошествии 10 лет моей с Вами работы над этой ролью, — я по-настоящему понял, чего Вы от меня добивались в свое время и как досадно плохо я понимал Вас тогда. Только теперь я до конца осознал, какое страшное зло «турандотить», как Вы выражались, и что это значит во мне».

На сцене МХАТа Завадский сыграл также графа Альмавиву («Женитьба Фигаро»), князя Трубецкого («Николай I и декабристы») и ряд небольших ролей.

В 1928 году после реорганизации внутреннего управления МХАТа Завадского включили в так называемый «Совет 16-ти», который состоял из «стариков» и молодежи. Текущее управление театром возложили на выделенную из совета группу, названную «шестеркой». Наряду с Н. П. Баталовым, П. А. Марковым, М. И. Прудкиным, И. Я. Судаковым в нее вошел и Завадский.

Но главное внимание в эту пору Юрий отдавал своей студии. Станиславский неоднократно предпринимал попытки перетянуть его в Художественный театр целиком, предлагал заняться режиссурой. Но Завадский неизменно отказывался, он побаивался мхатовских «стариков» и в какой-то мере испытывал страх перед величием мхатовских традиций.

Однажды, правда, он сделал робкую попытку. Ему показалось интересным инсценировать «Что делать?» Чернышевского и ввести роль автора, который бы комментировал события, направлял их. С этим предложением Юрий пришел к Немировичу-Данченко, тот горячо одобрил эту мысль. Однако конкретных шагов к ее осуществлению предпринято не было. Завадский реализовал задуманный образ актера-публициста, посредника в других спектаклях — на сцене своей студии.

Станиславский навсегда остался в его сердце как великий художник и как добрый, очень добрый человек. Быть может, и строгим он хотел казаться именно потому, что знал за собой эту особенность.

Снисходительность, с которой руководитель МХАТа порой относился к Юрию, иногда обескураживала очевидцев. Например, на двух генеральных репетициях «Женитьбы Фигаро» в одной и той же сцене последнего акта Завадский дважды опоздал на свой выход — дважды!

— Это случайность, — сказал Станиславский окружающим, ожидавшим от него грозной, испепеляющей виноватого вспышки. — Два раза пропустить выход — это нарочно не придумать! Продолжайте!

Завадского, как и других искренне преданных Станиславскому учеников, тревожила и заботила та тяжелая атмосфера, которая создавалась вокруг МХАТа театральной критикой. Сколько раз приходилось читать или слушать набившие оскомину мнения о том, что Художественный театр — явление сугубо реакционное, что сама принадлежность к нему обозначает «махровый идеализм» и т. п. Некоторые журнальные критики из номера в номер методично нападали на МХАТ и его основателей. На одну из дискуссий позвал Завадского Павел Марков, ставший заведующим литературной частью МХАТа. В Коммунистической академии в конце 1929 года состоялось обсуждение творческого метода театра. Доклад делал заведующий художественным отделом Главнауки П. И. Новицкий.

«...Метод МХАТа воспитывает индивидуалистическое, субъективно-идеалистическое, мистическое мировоззрение... Театр переживаний, внутренней душевной правды, общечеловечности и сверхсознания, каким является МХАТ, не может быть политическим и революционным театром... Психологизм — антипролетарский, антиреволюционный метод, метод буржуазного искусства и буржуазной философии... Пролетариату нужен не театр характеров и переживаний, а театр положений, действия и борьбы... Психологическая природа МХАТа дезорганизует политические действия масс...»

Новицкий говорил долго и нудно. Завадский сидел с опущенной головой. Он испытывал чувство острой боли и горечи. Какой злобный догматизм! Какое примитивное начетничество! Демагогия жалкая, но опасная... А если бы это слышал Станиславский?..

После Новицкого взял слово Марков. Юрий восхищался блеском и логикой его мысли. Споря с Новицким, отвечая на одну из его нападок, Марков сказал, что «Выстрел» А. Безыменского не может быть исполнен на сцене Художественного театра, потому что метод агитационного воздействия противоречит мхатовскому...

А затем на трибуну вышел Завадский. Его речь прозвучала темпераментно, горячо.

— Необходимо разбить легенды, существующие вокруг системы Станиславского. Система — это приемы технической помощи актеру в овладении материалом роли... Станиславский стремится очистить актера от штампа. Его система утверждает для актера необходимость быть участником крепкого актерского коллектива, создающего единое целое — спектакль...

Голоса Маркова и Завадского тонули в разноголосом хоре противников. Чаще других повторялась мысль, будто МХАТ — это театр буржуазной интеллигенции...

«Не потому ли, — думал Юрий, — так много «странных» трудностей и на пути руководимой им студии, что сам он одновременно и сотрудник Художественного театра, мхатовец?»

Студия Завадского продолжала лихорадочно бороться за свое существование. После долгих мытарств руководитель наконец выхлопотал помещение в подвале большого шестиэтажного дома в Головином переулке на Сретенке, это произошло в июле 1929 года. «Подвал» требовал чистки, серьезного ремонта, перестройки. Наркомпрос выделил для этих целей сто тысяч рублей.

И вдруг как гром среди ясного неба — распоряжение Главискусства об отмене субсидий и передаче помещения другим организациям. Завадский бросился по инстанциям. Чем вызван столь нелепый, странный приказ?..

В дело вмешалась рабочая общественность. Театр-студия много выступал в рабочих клубах Москвы, показывал спектакли, литературно-музыкальные композиции к памятным датам. В «Рабочей газете» появилась подборка писем от заводских и фабричных коллективов. «Рабочая общественность приветствует молодой театр как смену тем, кто, накопив огромное богатство театральной и художественной культуры, угрюмо охраняет их в своих подвалах, подобно пушкинскому «Скупому рыцарю», — говорилось в одном из писем.

Редакция «Рабочей газеты» присоединялась к требованиям помочь театру Завадского и дать ему возможность «окрепнуть и вырасти в большое дело»; в номере от 18 февраля 1930 года она писала: «Мы считаем, что нельзя выбрасывать на улицу прекрасный театр, обслуживающий рабочие районы, нельзя оставить Сокольнический район — один из крупнейших пролетарских районов

Москвы — без театра, который сумел подойти и завоевать доверие рабочего зрителя».

Вспоминая потом эти трудные годы, Завадский скажет: «Москва любовно вынянчила нас...»

ГЛАВА 5

ВРЕМЯ СЧАСТЛИВОЕ — ВРЕМЯ ЖЕСТОКОЕ...

В массовых сценах мхатовских спектаклей «Горе от ума», «Женитьба Фигаро» и других обычно выступали ученики студии Художественного театра. Одна из студиек, очаровательная Ирина Вульф, привлекла внимание Завадского. Ее незаурядные способности, артистизм, изящную пластику оценил Станиславский, который начал занимать юную актрису в более или менее значительных ролях.

Дружеские отношения Ирины и Юрия постепенно переросли в привязанность, в серьезное взаимное чувство. В 1934 году Ирина Сергеевна Вульф вошла в состав труппы Театра-студии Завадского. Она оказалась для него верным другом и помощником. Отзывчивая, доброжелательная девушка полюбилась и матери Юрия Евгении Иосифовне. Вскоре Ирина стала пробовать себя в режиссуре, обнаружила вкус к педагогике. Некоторые спектакли начали готовить совместно.

Поначалу Завадский не мог поверить, что типично мужская — по трудоемкости, по нагрузке — профессия (есть в ней нечто от тяжелого труда укротителя!) может оказаться по силам хрупкой, деликатной женщине. С пониманием, легко Ирина подхватывала и смело развивала его режиссерскую мысль. Тактично поддерживала его в часы неудач, когда вдруг спадало творческое вдохновение и Юрий «скисал», начинал раздражаться, капризничать. Ее всегдашняя приветливость, душевная теплота, свет глубоких умных глаз успокаивали, вселяли уверенность и бодрость. Работая рука об руку с Завадским, Ирина Вульф обнаруживала поразительную самоотверженность. Позднее, когда Завадский начал преподавать в ГИТИСе, Ирина Сергеевна стала его «правой рукой» в обучении молодой режиссерской смены. Он не переставал восхищаться ее артистизмом, тонким чувством юмора. Выдержкой и терпением, которым не было предела. Поразительным тактом, умением «выращивать» актера в ро-

ли и роль в актере, вовремя прийти исполнителю на помощь.

Завадский и Вульф жили в доме № 19 по Уланскому переулку. Сюда Юрий переехал из мансуровского особняка в начале 30-х годов. Окна просторной, с высокими потолками квартиры выходили во двор. В узком пространстве между домами напротив была видна зелень соседних садиков, кроны деревьев близкой Садово-Спасской.

От Уланского до дверей своего театрального «подвальчика» Завадский шел десять минут — Даевым переулком до Сретенки, а там сворачивал налево к Головину переулку.

«Наконец-то кончилась кочевая жизнь», — с надеждой говорил Завадский. Помещение, правда, неказистое. Возможно, что авторы проекта здания — шестиэтажного, выходящего на два переулка (Головин и Пушкарев), с оригинальными балконами и угловатыми эркерами — предполагали, что в подвале будут гаражи. Низкий потолок давил пространство, в зале (вместившем около 350 человек) у боковых стен выпирали громадные опорные «ребра». Но радовались и такому помещению — все же свое, постоянное...

Впервые двери «подвальчика» для зрителей распахнулись 26 марта 1931 года. Шел поставленный Завадским «Нырятин» («Идут слоны») И. В. Штока. Шток тогда заведовал литературной частью театра. Это была довольно примитивная, поверхностная пьеса «о любви, дружбе и цели жизни». Тихий, болотистый провинциальный городок Нырятин превращался к финалу — после нахождения поблизости чудодейственной глины — в индустриальный город... Завадский иронически окрашивал действие, на сцене возникала своеобразная игра «в агитку». И все-таки, несмотря на эти усилия, спектакль распадался на эпизоды, оставлял лоскутное впечатление.

Подлинную славу и большой зрительский успех театру и Завадскому принесли другие спектакли — «Мое» («Вольпоне») Бена Джонсона, «Ученик дьявола» Б. Шоу, «Школа неплательщиков» Л. Вернейля и Ж. Бера, «Волки и овцы» А. Н. Островского.

Они родились как плод неистощимой комедийной фантазии постановщика и сверкающего мастерства, жизнерадостного юмора и романтической полетности воспитанных им артистов. Актеры Завадского вступали в пору зрелости.

В расцвете сил находился и сам руководитель театра. На тесном блюдечке своей сцены он показывал чудеса режиссерской выдумки, обнаруживал легкий, изящный, грациозный стиль, определивший самобытное лицо театра. Завадский наслаждался обретенной свободой, давая простор всем краскам режиссерской палитры. И случалось, в своем увлечении утрачивал чувство меры, кокетничал сценической инструментовкой, перегружал действие формой, постановочной орнаментальностью, теснившей актера.

К театру на Сретенке потянулись зрители. По вечерам, подходя к театру, Завадский с радостным чувством наблюдал толпу у подъезда, очередь к окошечку администратора, который с трудом отбивался от наседавших на него театралов.

...Рослый ковбой в широкополой шляпе, с лассо и пистолетами за поясом стремительно шел по проходу в зрительном зале, лихо перемахивал через рампу. Таким появлялся перед зрителями дерзкий и задиристый Дик Даджен. Его играл Мордвинов.

Назвавшись «учеником дьявола», он с нескрываемым наслаждением устраивал разгром родственникам, клеймил прикрытые личиной набожности низменные пороки окружающих его людей — прежде всего их алчность и фарисейство. А в следующем действии он, не задумываясь, отдавал себя в руки солдат и шел на виселицу вместо пастора Андерсена, полагая, что в борьбе пастор и его имя куда важнее, чем он сам. Так Ричард Даджен — этот «блудный сын», «дурной человек», «контрабандист», как его называют в пьесе, — приносил себя в жертву во имя правого дела, смело бросая вызов поработителям и убийцам.

Роль циничного генерала Бургойня Завадский поручил О. Абдулову. Была придумана роль и для Плятта — роль... самого Бернарда Шоу.

В финале спектакля внезапно гас свет, раздавался оглушительный взрыв, и в ореоле фейерверка перед ошеломленным зрителем появлялся Бернард Шоу. Шоу обращался к персонажам своей комедии, к актерам, к зрителям, метал в них свои неповторимые остроты и язвительные афоризмы. Текст, составленный Завадским из речей и статей писателя, произносился Пляттом с полным соблюдением внешней «шовианской» характерности, с на-

смешливой, задорной интонацией. Этот Шоу с его непринужденностью, красноречием, агрессивностью сам был подобен взрыву, фейерверку, возвещавшему о его появлении на сцене. Курьезно, но когда фотография Плятта в этой роли была послана Шоу, то автор «Ученика дьявола» одобрил финал, «присочиненный» к его комедии театром, и заявил, что Шоу в исполнении Плятта ему нравится неизмеримо больше настоящего Шоу.

В «Парижских письмах» 1927 года А. В. Луначарский писал о Л. Вернейле — авторе «Школы неплательщиков» как о расторопном бульварном сочинителе, не отрицая остроумия и пикантности его пьес.

Завадский почувствовал в комедии не только возможность блеснуть шуткой, юмором, но и язвительно посмеяться над порядком вещей в буржуазном государстве.

Молодой человек Гастон Вальтье (его играл Плятт) бездельничает и не знает, как заработать деньги. Тесть, налоговый инспектор Эмиль Фромантель (Абдулов), постоянно попрекает его — нет денег даже на то, чтобы сшить жене платье. И Гастону приходит мысль — надо придумать способы, как скрывать свои доходы, и обучать этому за плату. Он открывает школу налогоплательщиков, где обучают всех желающих обманывать инспекцию и уклоняться от уплаты налогов. Толпы людей осаждают школу. В казну перестают поступать доходы. Министр финансов в отчаянии.

Кроме Плятта и Абдулова, в спектакле с блеском играли Марецкая (Бетти Дорланж), В. Полонская (Жюльетта Вальтье) и другие исполнители.

Марецкая на этот раз играла модную парижскую куртизанку. Роль короткая, и подать ее надо было сразу, требовалось в крохотной сценке проявить мастерство чеканной деталировки.

Завадский кропотливо работал с актрисой — они вместе искали пластику рук Бетти, ее фигуру и осанку, придумали муфту, перчатки, шапочку с лихой эгреткой, черное, сужающееся книзу платье со шлейфом. Для того чтобы выработать «правильную» походку, Вера Петровна не один час ходила со связанными в щиколотках ногами. И вот очаровательная парижанка в эффектном туалете, с манерами светской кокотки сокрушается — финансовая сумятица в стране отразилась и на ее доходах, сократилась клиентура. Марецкая играла обворожительную пустоту, обаятельный примитив, милое ничтожество.

Завадскому хотелось вывести действие за пределы отношений в семействах Фромантелей и Вальтье, он искал широких ассоциаций. И потому ввел в спектакль своеобразный пластически-танцевальный рефрен. На Западе уже тогда существовали танцевальные марафоны — кто протанцует дольше, — иногда они кончались обмороком, смертью.

«Школа неплательщиков» начиналась со сценического пролога: несколько шикарно одетых пар танцевали у рампы под сочиненный Д. Шостаковичем блюз. Перед вторым актом был апофеоз танца, перед третьим — пары уже усталые, а в финале совершенно измотанные танцоры едва передвигали ноги, один из них падал, и все замирало.

В комедии «Волки и овцы», впервые показанной публике в феврале 1934 года, Завадский создавал как бы сцену на сцене. Зритель видел перед собой помост-эстраду и в глубине оркестровую раковину. Как в старом провинциальном театрике, появлялся военный капельмейстер, который дирижировал музыкальным вступлением. Следом возникала фигура человека с булавой в руках — он называл действующих лиц и исполнителей. Перед отдельными сценами певица с гитарой пела романсы — эти вставки режиссер рассматривал как своего рода эпиграфы. Музыка встречала и провожала каждого героя спектакля. Например, «лейтмотивом» Глафиры — Марецкой, этой девушки-приживалки, обряженной в черную скуфью и монашеский платок, чинно складывавшей руки на груди и потуплявшей взор, был... канкан.

Подобная модернизация несколько облегчила сатирическую направленность произведения Островского. Завадский ставил «Волки и овцы» с большой долей озорства, использовал водевильные приемы, дерзко заострял отношения персонажей, гиперболизировал сценический рисунок. Если по пьесе Глафира лишь припадала на плечо Лыняева, то здесь она буквально повисала у него на шее, Лыняев у Абдулова очень любил женщин и вместе с тем страшно боялся этой своей «слабости».

Полной неожиданностью для всех явилось назначение Мордвинова на роль пропившегося отставного прапорщика Мурзавецкого. А Завадскому вдруг захотелось поэкспериментировать. Интуитивно он угадывал за героическим амплуа Мордвинова его возможности характерного актера. На репетициях поиски имели сумбурный характер. А однажды Завадский, что-то подметив, загрими-

ровал исполнителя таким, каким он ему почудился: плаксивое лицо с тусклыми глазами и отвислыми усами, комично вздернутые брови, длинный нос. Когда Мордвинов увидел себя в зеркале, он сразу все понял. С этой минуты роль пошла — эксперимент удался. Мордвинов доказал, что он способен к острому перевоплощению, к смелой форме, что он прекрасно чувствует комедию.

Завадский ставил спектакль с иронически обличительным нажимом, считая всех героев комедии хищниками. «Здесь все волки, овец нет», — говорил он. Сказалась некоторая уступка вульгарно-социологическим концепциям, господствовавшим тогда в критике.

...В начале тридцатых годов Завадского нередко можно было увидеть в командирской шинели. Дело в том, что он тогда одновременно работал и в Центральном театре Красной Армии, более того — являлся его художественным руководителем. Поставил на этой сцене два спектакля — «Мстислав Удалой» И. Прута и «Гибель эскадры» А. Корнейчука.

Пробой сил в ЦТКА Завадский стремился побороть тот «бунт», который неожиданно созрел внутри его студии. Повторилось примерно то же, что в свое время произошло в Мансуровской студии, — назрел кризис, обострились противоречия. Не все из тех, кто вместе с режиссером начинал строить молодой театр, оправдали надежды, не у всех развился талант, некоторые остановились в своем росте. Естественно, что таких меньше занимали в репертуаре, происходил отсев. В театральной среде это всегда чрезвычайно болезненный процесс. Состоялось несколько бурных собраний, в дирекцию пошли письма, появились ультимативные, угрожающие заявления. Все это чрезвычайно взволновало и смутило впечатлительного Завадского. К тому же некоторые из критиков стали создавать режиссеру репутацию «большого мастера малых форм», специалиста по театральным приемам... Чтобы проверить себя и творчески утвердиться, Завадский и принял приглашение ЦТКА.

Труппа ЦТКА состояла из сильных, опытных актеров, которые отнюдь не собирались уступать пришельцу-режиссеру, готовились отстаивать каждый свою позицию и единым фронтом выступить против «мхатовской школы», которой, по их мнению, собирался учить Завадский.

— Каждый, кто талантлив по-настоящему, даже не сознавая этого, работает над ролью «по Станиславскому». Прав не тот, кто пользуется терминологией «системы», а тот, кто органически творит образ, кто правильно живет в нем, — сказал Завадский на первой же встрече с коллективом ЦТКА. Он обещал не употреблять терминов Станиславского, внимательно относиться ко всему тому, что сами актеры будут приносить на репетиции.

Посыпались вопросы. Нового режиссера «прощупывали» с разных сторон:

— Вам не кажется, что Мейерхольд пошел дальше Станиславского? Разве его театральный гротеск лишен силы воздействия?

— Недавно у нас на Сретенке выступал критик Михаил Левидов. Он считает, что Художественный театр — это система маленьких жизненных правд, а театр Мейерхольда — система большой лжи...

В репетиционном зале засмеялись. Когда шум затих, Завадский заметил:

— Конечно, слышать подобные умозаключения смешно. Главное как раз в подходе к актеру. Что делает Мейерхольд? Он играет за актера, сам строит рисунок. Каждый исполнитель — лучший или худший двойник Мейерхольда...

Работа Завадского в ЦТКА продолжилась без помех, недоверие уступило место взаимопониманию. Между режиссером и актерским коллективом завязалась дружба.

Завадский начал борьбу с шаблонами театрального изображения гражданской войны. Он убирал из спектаклей бутафорию, усиленный треск ружей и пулеметов, отказался от огромных масс статистов. Не принимал он и тех сценических штампов, с помощью которых показывали белогвардейцев не иначе как в состоянии полного разложения и беспробудного пьянства.

Премьера «Гибели эскадры» состоялась 8 октября 1934 года. Вскоре спектакль показали в Кремле. После окончания спектакля руководство театра и артисты приняли участие в беседе с И. В. Сталиным...

«Мстислав Удалой» и «Гибель эскадры» явились первой встречей режиссера с большой аудиторией, помогли преодолеть известную камерность его искусства, обогатили новым опытом.

Что ж, он выдержал поставленный себе экзамен. Авторитет и известность Завадского продолжали расти. Его достижения были подтверждены постановлением коллегии Наркомпроса — в январе 1933 года Завадскому в числе пятнадцати мхатовских артистов присвоили звание за-

служенного артиста республики. Одновременно звание получили Андровская, Добронравов, Прудкин, Тарасова, Топорков, Хмелев и ряд других сотрудников Художественного театра.

...Завадский и его театр-студия все острее ощущали стесненность своего существования в условиях «подвальчика» на Сретенке. Режиссер снова мечтал о постановке «Гамлета», размышлял о возможности включить в репертуар Пушкина, Гоголя, Гёте. Но как ставить? Все в том же маленьком зале? «Мы творчески задыхаемся в этом помещении», — все чаще взывал Завадский, выступая на встречах и обсуждениях.

Директор ЦТКА Месхетели предлагал слить театр-студию и ЦТКА. Завадский колебался.

Неожиданно он узнал, что на Поварской освободилось помещение, вполне пригодное для того, чтобы там обосноваться. Здание принадлежало театру общества политкаторжан (теперь в нем играет Театр-студия киноактера. — *М. Л.*). В тот момент было принято решение о ликвидации самого общества.

Однако события развивались более стремительно, чем Завадский предполагал. Руководитель московского Нового театра Ф. Н. Каверин опередил его и успел въехать в освободившееся здание.

Взволнованный Завадский тут же обратился в Наркомпрос к А. С. Бубнову:

— Мы не в состоянии больше работать в своем нынешнем помещении. Оно тесно, неудобно, тормозит рост коллектива... Предоставьте нам здание бывшего театра общества политкаторжан. Туда, правда, въехал Каверин. Ну — пополам с его труппой! Будем играть через день...

Бубнов отдал соответствующее распоряжение.

Преисполненные надежд артисты Театра на Сретенке переезжали в здание на Поварской улице. Завадский размечтался: в таких апартаментах можно основать театральную академию, при ней школу, лаборатории, кабинеты...

Играть стали поочередно с Новым театром. Через неделю удивленный Завадский принимал делегацию от каверинского коллектива. Они были не удовлетворены своим руководителем и просились в труппу Завадского:

— Юрий Александрович! Нам надо строить единый театр. Мы посмотрели ваши спектакли, ваши репетиции. Мы вам верим! Помогите...

Завадский чувствовал себя неловко. Едва началось сосуществование, а уже конфликты, раздор, напряженность. Что делать с неожиданной просьбой?

Однако дальнейшие события не оставили времени для размышлений. Спустя несколько дней во время репетиции «Соперников» Р. Шеридана режиссера попросили срочно спуститься вниз. Завадскому вручили конверт с выпиской из постановления Совнаркома о передаче всех пустующих залов под кинотеатры... Видимо, когда принималось постановление, здание на Поварской не имело хозяина.

Чего только не предпринимал Завадский, чтобы новое помещение осталось за театральными коллективами: хождения на прием, звонки, заявления, даже коллективное письмо ведущих деятелей искусства и литературы. Ничто не помогло.

Театру Завадского снова надо было возвращаться в подвал на Сретенку. Режиссер ходил злой, мрачный, на вопросы отвечал язвительными репликами. «Какая нелепость! Неужели действительно ничего нельзя сделать, вмешаться?» — возмущались актеры.

— Как говорил генерал Бургойнь, раз принятое решение не отменяется, — раздраженно отвечал Завадский репликой из спектакля «Ученик дьявола»...

Одного результата его настойчивые хлопоты между тем достигли. Завадского вызвали в Комитет по делам искусств. Начальник комитета П. М. Керженцев предложил:

— Мы готовы предоставить вам взамен такой маленькой и неудобной сцены самую большую в Союзе. Было бы целесообразно вашему молодому театру переехать... в Ростов для поднятия театральной культуры края. Скажем, года на три. Впрочем, мы ни на чем не настаиваем. Решайте сами, можете оставаться там, где работаете сейчас...

Завадский опешил от неожиданности.

— Можете подумать и дать ответ попозже, а вот пригласительное письмо от руководящих организаций Ростова. — И Керженцев протянул Завадскому лист бумаги, приколотый к конверту.

Завадский возвращался в театр и по дороге вспоминал об успехе театра у ростовчан — на гастролях прошлым летом. Может быть, в самом деле стоит попробовать? Оставаться в подвале просто невыносимо, это значит загубить с таким трудом взращенный плод, акте-

ры и так уже стали «прокисать». Затянувшаяся полоса неудач может окончательно деморализовать коллектив.

Когда, собрав актеров, режиссер сообщил им о поступившем предложении, воцарилась гробовая тишина. Стали выступать: большинство испытывало сильные колебания. После долгих споров и совещаний в конце концов решено было ехать.

У Завадского посветлело на душе: может быть, и впрямь театр на ростовской сцене сумеет развернуться в новых масштабах?

В процессе переговоров удалось исхлопотать чрезвычайно выгодные условия: театр обещали щедро финансировать. Кроме того, коллектив получал право на ежегодный двухмесячный отпуск, один месяц — на подготовительную работу перед началом сезона, три месяца в году — гастроли в Москве или в Ленинграде.

Завадский пополнил труппу талантливыми актерами: с ним в Ростов ехали Лишин, Тяпкина, Честноков, Леонтьев, Константинов. Он надеялся также на сотрудничество с мастерами ростовской сцены.

13 июля 1936 года Завадский праздновал с друзьями свой день рождения. А на следующий день вместе с театром выехал в Ростов.

Для открытия театра, которое назначили на начало сентября, выбрали «Любовь Яровую».

Итак, с самой маленькой площадки в Москве — на самую большую сцену в Союзе, думал Завадский, бродя по гигантскому зданию ростовского театра. Оно было открыто для зрителей менее года назад — в ноябре 1935-го. Прошлым летом ему уже показывали этот тогда еще не вполне достроенный театр. С невеселой усмешкой вспомнил о своей записи в книге отзывов: «Прекрасный театр. Но не завидую труппе, которая будет в нем играть». А играть-то теперь придется самому...

...В фойе — высоченные колонны красного мрамора с позолоченными капителями, в зале беломраморные колонны обрамляют портал, в партере бесконечные ряды кресел, обтянутых красной кожей. Все так парадно, торжественно! И до умопомрачения огромно! Зал вмещает 2200 мест! Наберется ли столько зрителей? Завадский поднялся на сцену, прошел сквозь прорезь в занавесе из тяжелого красного бархата. В планшет сцены вмонтированы два поворотных круга, а ширина портала оказалась 22 метра!

Здание ростовского театра создавалось в пору, когда

архитектурная мысль была одержима гигантоманией. Аналогичные проекты осуществлялись в Москве, в Иваново, в ряде других городов. Театр в Ростове строили архитекторы В. Щуко и В. Гольфрейх, конструкцией своей он должен был напоминать трактор...

Едва режиссер, готовивший «Любовь Яровую», перенес репетиции на сцену, как выяснилось, что в зале отвратительная акустика. Актера было слышно лишь тогда, когда он говорил прямо на зрителей. Незначительный поворот в сторону, вбок — и сидящим в зале уже ничего не слышно. И Завадскому пришлось строить мизансцены с акустическим расчетом: говорящего исполнителя надо было каждый раз располагать лицом к публике, конечно, стараясь, чтобы зритель этого не ощущал.

Обнаружилось также, что «роскошная» сцена оснащена весьма примитивными механизмами, декорации приходилось поднимать вручную. А поднимать было что... Приглашенный для «Любови Яровой» художник Ю. Пименов построил на сцене трехэтажный дом с балконами...

Незадолго до премьеры Завадский послал в Москву телеграммы с приглашением приехать драматургам Вс. Вишневскому, Н. Погодину, В. Киршону, критику Ю. Юзовскому. Премьера состоялась 10 сентября и прошла сравнительно успешно. Актерам, правда, оказалось весьма трудно приспособиться к условиям нового зала. Нельзя было сказать, что вполне справилась с ролью Любови Яровой В. Марецкая. Режиссер и сам признал, что ей не хватило в этой роли глубины и политической страстности.

Теплую, сердечную телеграмму своему давнему любимцу прислал Станиславский: поздравлял с премьерой, напутствовал на успешную работу.

Завадский на протяжении всего пребывания в Ростове продолжал поддерживать тесную связь с Константином Сергеевичем — писал, звонил ему. Искал совета и поддержки. Когда годом позже он поставил «Горе от ума», то сразу известил об этом учителя. В письме к нему рассказывал: «Вчера сыграл Чацкого (в спектакле, который мне пришлось к тому же самому ставить)... Как бы я хотел показать Вам сейчас своего нового Чацкого. Он, конечно, еще во многом несовершенен, но несравненно лучше, чем был, и чудится мне, что Вы приняли бы его. В эти дни я вспомнил все Ваши указания, все требования, которые Вы ставили мне, и еще раз понял, как ве-

лика сила Вашего учения, как гениальны все Ваши требования к актеру. До боли досадно, что в свое время не сумел достойно, творческими результатами работы отблагодарить Вас».

...Завадский работал чрезвычайно интенсивно. Одна за другой рождались новые премьеры, возобновления прежних постановок — «Враги» и «Мещане» Горького, «Разбойники» Шиллера, «На берегу Невы» Тренева, «Очная ставка» братьев Тур и Шейнина, «Дни нашей жизни» Леонида Андреева, «Беспокойная старость» Рахманова, «Человек с ружьем» Погодина, «Павел Греков» Войтехова и Ленча.

На ростовской сцене режиссер впервые прикоснулся к Шекспиру — поставил «Укрощение строптивой» и «Отелло». Здесь же осуществил он постановку комедии Гольдони «Трактирщица». Более двух десятков спектаклей!

Но какой тяжкой ценой они подчас доставались. Необходимость преувеличенной выразительности, продиктованная условиями площадки, мешала сосредоточиться на главном, отвлекала от сути сценического действия. Завадский вспоминал, как ранее, в его маленькой студии, мизансценой становилось тончайшее движение актера, быстрый взгляд, едва уловимая улыбка. Он с отчаянием убеждался, что на ростовской сцене поворота головы актера было недостаточно для того, чтобы акцентировать кусок: детали, полутона растворялись в пространстве. Оперная преувеличенность интонаций и жеста, убивавшая возможность правдиво, органично существовать в психологически обыденной ситуации, выбивала актера, ставила перед ним исключительно трудные, а подчас и непреодолимые задачи. Внутренний духовный мир персонажей подменялся декоративно-театральным показом. И режиссер ничего не мог с этим поделать — вступали в силу законы взаимозависимости искусства артиста от размеров зрительного зала.

В «Мещанах» Завадский попытался достичь органики, полнокровной внутренней жизни персонажей, он хотел избежать театрального «нажима», рождавшего актерскую нарочитость. Пусть хотя бы первые ряды получат полноценное художественное впечатление. Артисты в спектакле заговорили своими голосами, не форсируя громкость, отказавшись от прямолинейной фронтальности мизансцен. И... сразу зашумели задние ряды. «Эксперимент» режиссера сорвался.

Завадский в некоторые моменты думал, что гибнет, что рушатся все его надежды, театральное искусство превращается в суррогат.

А вскоре прибавились тревоги иного рода. Наступил 1937 год. Ростовские руководители, которые пригласили коллектив Завадского к себе, были сняты со своих постов. О Завадском поползли темные слухи как о личности подозрительной, политически сомнительной. Дошло до того, что его спросили без околичностей: «Как вы, режиссер, а значит психолог, не догадались, что приглашавшие вас люди были врагами?..»

Юрий Александрович, бледный от волнения, молчал, размышляя о том, что же все это значит.

...Через два года пребывания в Ростове Завадский понял, что больше не выдержит. У него расшатались нервы, сказывалась постоянная напряженность атмосферы, тяжелый рабочий ритм, борьба с непрерывно возникавшими осложнениями и трудностями. Некоторые из набранных им актеров стали покидать труппу.

У Завадского созрел план: взять своих лучших учеников и пойти во МХАТ. Весной 1938 года Ростовский театр приехал на гастроли в Москву. Завадский сразу же позвонил Станиславскому и, договорившись о встрече, отправился к нему в Леонтьевский переулок. Всё откровенно рассказал ему и попросил помощи. Константин Сергеевич сказал: возвращайтесь в театр, будете помогать мне, и тут же написал проект ходатайства: ему нужны помощники для того, чтобы создавать смену и т. п.

С тщательно отредактированным документом, который подписал также и Вл. Немирович-Данченко, Завадский пришел в Комитет по делам искусств к новому его начальнику А. И. Назарову. Назаров прочел бумагу и сухо сказал:

— Сейчас об этом не может быть и речи. Возможно, через год вернемся к этому разговору. Вам необходимо возвращаться в Ростов и работать там. — Назаров повертел письмо в руках и сунул в стол.

Завадский был в полной растерянности. Вновь повидать Станиславского оказалось уже невозможным — во второй половине июня здоровье его резко ухудшилось.

В состоянии растерянности и глубокой депрессии Завадский уезжал из Москвы в Ростов. Через несколько месяцев, снова оказавшись в столице, он зашел к Немировичу-Данченко (Станиславского уже не было в жи-

вых). Тот лишь подтвердил ему — ничего нельзя сделать, решение пока бесповоротно.

В начале 1939 года Завадский часто бывал в Москве, он участвовал в подготовке I Всесоюзной режиссерской конференции, где ему поручили доклад о работе режиссера с художником и композитором. Попутно он прощупывал почву, искал точки опоры, завязывал переговоры с театрами. Действовал энергично, напористо, стараясь быть «на виду».

Формально еще оставаясь художественным руководителем ростовской сцены, Завадский все чаще отлучался из Ростова, начал ставить в других театрах. Вместе с Ириной Вульф репетировал леоновскую пьесу «Волк» в Московском театре Ленсовета. Вскоре начал работу над «Бесприданницей» в Театре Революции с М. Бабановой в роли Ларисы.

Излюбленный им угловой номер на третьем этаже гостиницы «Националь» стал как бы его второй квартирой...

В ту пору крайне неблагоприятное положение сложилось в Театре имени Моссовета, его коллектив переживал тяжелый творческий кризис. Горком партии и Комитет по делам искусств приняли решение укрепить руководство театра — Е. О. Любимову-Ланскому, многие годы возглавлявшему его, уже было трудно работать.

Завадский стал сначала очередным режиссером. Ему разрешили включить в труппу Марецкую, Мордвинова, а затем и еще ряд близких и нужных ему артистов. Назначение состоялось в феврале 1940 года.

Поначалу он почувствовал в новой труппе крайне настороженное, почти враждебное к себе отношение.

Премьер труппы Театра имени Моссовета, замечательный актер Василий Васильевич Ванин, как и многие другие актеры, тогда считал, что «система» Станиславского не нужна и вредна. Однако Завадскому постепенно удалось разубедить «неверующих». Чуткий к правде, всегда верный в своем искусстве органике, естественности, Ванин одним из первых принял сторону нового режиссера.

Поначалу Завадский сделал довольно рискованный, с точки зрения профессионального престижа, шаг — он повторился, еще раз поставил «Хозяйку гостиницы» Гольдони. Спектакль имел грандиозный успех. Он стал событием сезона, получил многочисленные отклики в прессе. А Марецкая в роли Мирандолины сразу стала знаменитостью.

Режиссер достигал исключительной художественной цельности — в спектакле органически слились театральность и живое чувство, артистический блеск и сердечная теплота, буффонность красок и серьезность подтекста. Один из критиков тонко подметил суть того, что происходило на сцене: «Когда Мирандолина — Марецкая выбежала на авансцену в шляпе набекрень, в широкой пестрой юбке, задорно улыбаясь и звонко отстукивая каблучками, было ясно, что это не только персонаж Гольдони, но и посланница, «муза» Завадского».

Следующей постановкой явилась афиногеновская «Машенька».

В мае 1940 года Завадского назначили главным режиссером Театра имени Моссовета. Как понимал он тогда свои задачи, к чему стремился? В отличие от прежнего коллектив, который он теперь возглавил, не был создан, воспитан им самим. И в этом заключалась известная трудность.

Он решил сохранить основное направление театра — целеустремленность в решении современной темы. И одновременно придать ему большую идейно-художественную глубину, внести в работу верное понимание главных принципов метода Станиславского, являющегося развитием и продолжением гуманистической эстафеты русского реалистического театрального искусства.

В июле того же года Завадский опубликовал статью «Стиль — это человек». «Великая задача режиссера — воспитать романтического актера. Не может быть сейчас места режиссеру, который лишь призывает и поучает, который подавляет своим авторитетом, который самовлюбленно играет за актеров. Режиссер должен стать объединяющим и вдохновляющим художником».

Можно представить себе, сколь напряженными оказались отношения художественного руководителя театра Любимова-Ланского и нового главного режиссера. И Завадский предпринял дипломатичный шаг — в «Машеньке» роль профессора Окаемова он отдал Любимову-Ланскому... Более того, проявил исключительную деликатность на репетициях. Режиссер, разбирая эпизоды, давая указания артистам, никогда не делал замечаний исполнителю роли Окаемова публично. В перерыве или после репетиции Завадский подходил к нему и говорил тихо о своих пожеланиях. И это сразу успокоило всех, кто еще продолжал коситься в сторону нового главного. Тактичность режиссера оценил и сам актер.

В «Машеньке» Завадский радовался возможности (после гигантских ростовских подмостков) создать спектакль тонких и глубоких подробностей, филигранно разработать сценическую партитуру. Он увлеченно насыщал действие режиссерскими и актерскими деталями: тиканье маятника в тишине профессорского кабинета, тонко рассчитанные паузы и нюансы в актерском исполнении.

С Афиногеновым Завадский был знаком лично и раньше, но весьма поверхностно, издали. Теперь же его поразило в драматурге удивительное «чувство театра», беспредельная влюбленность в сценическое искусство. Афиногенов часто сидел на репетициях, высоко ценил актерскую инициативу, тут же на лету начинал фантазировать вместе с исполнителями, восторженно соглашался с удачными подсказами. Он был человеком с юмором, в шутку завел такой порядок: за каждый хорошо найденный кусок текста, за каждую режиссерско-актерскую находку выплачивал двугривенный. Много «заработала» таким образом Марецкая, игравшая Машеньку, Ванин, назначенный на роль Леонида.

Вскоре после начала репетиций Афиногенов стал чутко прислушиваться к замечаниям Машеньки — Марецкой, переделывал текст пьесы с учетом новых свойств героини. «Машенька чиста и непосредственна. У нее нежное любящее сердце. Она чутка и отзывчива. Такой я почувствовала героиню, такие черты постаралась в ней отобразить», — признавалась актриса.

Завадского пьеса привлекла своей домашностью, лиризмом, поэзией светлых нравственных чувств. Он знал, что на предварительных чтениях критики ругали «Машеньку» — за камерность, за отсутствие широкого социального горизонта. В театральном репертуаре тогда преобладали масштабные историко-патриотические и революционно-героические спектакли. Оно и понятно — в мире явственно ощущалось приближение войны, на искусство возлагалась миссия воспитательная, гражданская, агитационная.

Вот почему тяжкие раздумья не оставляли художника. Иногда, бессонной ночью, ему начинало казаться, что он совершил ошибку, включив «Машеньку» в репертуар. Спектакль рождался нежным, скорее примиряющим, нежели воинствующим. Кого привлечет он? Атмосфера творческого азарта на репетициях — одно, а суд публики, приговор критиков — нечто иное.

Завадский старался отогнать мрачные мысли. Разве театр — это не жизнь человеческого духа? Разве не самое дорогое и интересное то, что происходит в душах людей? Выбрал же Немирович-Данченко для работы именно сейчас чеховских «Трех сестер». И какое ошеломляющее впечатление произвел на Москву...

Однажды Завадский разговорился с драматургом: как, из чего возникла «Машенька»? О чем думалось, когда она писалась?

— Вы, Юрий Александрович, вероятно, догадываетесь, сколько мне пришлось пережить в последние годы, — ответил Афиногенов. — Этого не уложить ни в одну пьесу. Были и несправедливости, и клевета, и разочарование в «друзьях». Руки порой опускались в бессилии... Как это ни странно, отсюда и родилась «Машенька»... от страстного желания побыть среди хороших людей, благородных намерений, сердечной теплоты и подлинной дружбы... Я выдумывал себе эту атмосферу жизни, атмосферу, где жилось и дышалось бы лучше всем нам...

— Именно это мне и дорого в пьесе, — заметил Завадский. — Я хочу, чтобы спектакль был человечным, прозвучал бы на чистой и высокой поэтической ноте.

После первых представлений спектакль нашел глубокий отзвук в сердцах зрителей, публика валом повалила на новую пьесу.

На премьере — она состоялась в марте 1941 года — за кулисы пришли Афиногенов, писатель Алексей Толстой, близкие друзья театра. Зная «слабость» Завадского, Александр Николаевич подарил ему коробку карандашей с дружеской надписью: «Милый Ю. А.! Вторжение «Машеньки» в нашу жизнь связало нас с Вами настоящей нежной и крепкой дружбой. В это я глубоко верю, этого хочу так сильно, как Маша соединения семьи Окаемовых. Жду новой нашей работы...»

Алексей Толстой обнял и расцеловал обоих — и режиссера и автора. Попыхивая своей ореховой трубкой и приветливо улыбаясь, говорил: «Нечего удивляться успеху. Он естествен. Да, именно сейчас, в наше бурное и взрывное время, тихий голос чистого сердца звучит как никогда сильно... Отсюда и тяга людей к чему-то очень простому, своему. Вы это простое нашли — с чем вас и поздравляю».

— А как поживает наша обыкновенная богиня, почему ее нет на премьере? — вдруг спросил Толстой, обра-

тившись к Завадскому. Тот несколько смутился, стал объяснять, что у Галины Сергеевны сейчас спектакли, но она скоро приедет.

Театральная Москва уже знала о том, что звезда ленинградского балета Галина Уланова недавно вышла замуж за Юрия Завадского.

...Впервые Завадский увидел Уланову в «Лебедином озере». В балете он, вообще-то говоря, был не частым гостем, балетное искусство вызвало у него противоречивое к себе отношение. Здесь более, чем где бы то ни было, перед зрителем или волшебство, или оскорбление эстетического чувства. Когда в танце нет души, нет поэзии — это «стыдливый цирк» — Завадскому запомнилось однажды услышанное ироническое определение Сергея Эйзенштейна.

Когда он смотрел на Одетту — Уланову, вдруг почувствовал, как комок подступает к горлу. Каждое появление балерины приводило зал в состояние какого-то духовного подъема, неизъяснимого восторга перед чудом совершенного искусства.

Вокруг Одетты — Улановой переливался сказочный, полупризрачный мир, и сама она была как бы порождением этого зыбкого, готового раствориться во мгле царства. Она была такой же, как все, и все-таки не совсем такой. Вокруг Улановой танцевали — Уланова жила. Каждое движение балерины рождалось душевным движением, было поэтически осмыслено. В ее искусстве сливались правда бытия и вдохновение.

А потом состоялось и личное знакомство. Весной 1940 года Ленинградский театр оперы и балета имени Кирова гастролировал в Москве. Уланова жила в гостинице «Метрополь». Однажды вечером после окончания спектакля «Ромео и Джульетта», где Галина Сергеевна танцевала партию Джульетты, композитор Сергей Прокофьев и художник Николай Радлов пригласили балерину на товарищеский ужин. В ресторане Дома литераторов было оживленно, играла музыка, гости танцевали. Время летело незаметно. В глубине зала за одним из столиков сидел незнакомый ей человек: Галина Сергеевна почувствовала на себе его взгляд. Когда стали разъезжаться, их познакомили. Это оказался Завадский. Прощаясь, он попросил разрешения позвонить Улановой. А через день навестил артистку, потом стал провожать ее в театр, пригласил на концерт...

Летом, во время отпуска, Уланова, как обычно, уехала отдыхать на Селигер. Там, на берегу озера, в маленькой деревеньке с причудливым названием Неприе у нее была облюбована небольшая избушка, в сарае хранилась байдарка.

В Неприе в тридцатые годы на лето съезжались многие деятели искусства и науки, обычно с семьями. По соседству жили близкие друзья Галины Сергеевны — известная драматическая актриса Е. И. Тиме и ее муж профессор Н. Н. Качалов, балерина Татьяна Вечеслова. Ленинградцев собиралось сюда немало: главный режиссер Госдрамы Л. С. Вивьен, руководитель ТЮЗа А. А. Брянцев, переводчик М. Л. Лозинский, театральные художники А. Ф. Босулаев, В. М. Ходасевич, В. С. Басов, танцовщик А. Н. Лопухов и многие другие. Наезжали и москвичи: писатель А. Н. Толстой, историк МХАТа Н. Н. Чушкин, артист В. В. Белокуров.

Всех привлекали нетронутая, завораживающая красота Селигера, тишина, безлюдье, озерное приволье и лесные, полные грибов и ягод глухомани. Время обычно проводили на воде, увлекались байдарками, плаваньем. На одном из ближних островов устроили пляж, который между собой называли Наис (наука и искусство). По вечерам здесь разжигали костер, устраивали пикники, любовались удивительными красками закатов.

Сюда, на Селигер, Завадский прислал письмо: просил Уланову разрешить ему приехать.

Неделей позже к пристани неподалеку от Неприе пришвартовался старенький колесный пароходик «Совет». Среди пассажиров, сошедших на берег, выделялся высокий человек в модном кепи и легком плаще, под которым виднелся ярко-красный свитер.

Завадский довольно быстро освоился с простой, даже аскетической обстановкой деревенской избы, где его встретила Галина Сергеевна.

Уланова жила по-спартански. Скромная еда, ничего лишнего в одежде. Вставала рано, ежедневно тренировалась, стремясь не потерять формы. Говорила: ноги должны быть «сухими», их надо держать «в нужной мускулатуре».

Общим увлечением были байдарки. Завадский вскоре освоился с байдарочным веслом. Он садился позади Галины Сергеевны (байдарка была двухместной), ловкими сильными гребками помогая разгонять лодку. Его поражало и привлекало в Улановой все: влюбленность в при-

роду, детская непосредственность, с которой она всматривалась в кувшинку на воде, в скромный полевой цветок у тропинки, слушала голоса птиц, шелест камышей.

Счастливые селигерские дни пронеслись стремительно. Провожая Галину Сергеевну, Завадский приехал в Ленинград. Здесь впервые он переступил порог квартиры Улановых в бельэтаже дома № 4 по улице Дзержинского, познакомился с родителями Галины — Марией Федоровной и Сергеем Николаевичем.

Следующей зимой он не раз снова приезжал в Ленинград, Уланова стала чаще бывать в Москве.

И чем ближе узнавал Завадский Уланову, тем сильнее она захватывала его. Общение приносило огромную радость. Не только выдающуюся артистку видел он в ней, но и крупную, самобытную личность, необычайно собранную и целеустремленную. Ее подвижническое отношение к искусству, постоянный упорный труд, ее скромность, целомудренный, чистый взгляд на мир, на людей вызывали уважение, восхищали.

Ему нелегко оказалось понять, что же происходило с ним, с его сердцем. Что это — увлечение, страсть, любовь? Как определить новое состояние его души? Не сразу растаяла настороженность, рассеялись сомнения у Галины Сергеевны перед внезапным поворотом судьбы. Каждый из них уже прошел какой-то личный путь, успев испытать и радость и горечь. Теперь вот скрестились две дороги. Что даст обоим семейный союз?

О том, что дал он Завадскому, известно от него самого. «Общение с Улановой, бесконечно поучительное для меня, — писал он, — стало величайшим счастьем моей жизни... Многие тайны творчества, многие секреты жизни открылись мне благодаря тому, что я имел возможность видеть Галину Сергеевну и на сцене и в жизни. Я считаю Уланову своим учителем, потому что встречи с ней, с ее искусством становились всегда для меня уроками творчества, мудрости, красоты».

ГЛАВА 6

СОРОКОВЫЕ...

11 июня 1941 года Завадский вместе с театром прибыл в Ворошиловград на гастроли. Затем предстояли выступления в Киеве и Одессе.

Утром 22-го режиссер, как и обычно, вел очередную репетицию. Неожиданно дверь без стука распахнулась. На пороге стоял один из артистов.

«Война с Германией, товарищи!»

Город сразу преобразился, на улицах толпы людей, тревога на лицах. Утренний спектакль театра сорвался. Когда вечером Завадский заглянул в зрительный зал, в нем сидело не более ста человек, все с противогазами.

Стояла отвратительная погода — дождь, слякоть. Город на военном положении, по вечерам затемнение. Что делать дальше театру? Возвращаться в Москву? Продолжать гастроли? Киев предлагал довести гастроли до конца.

Завадский продолжал работу, но репетировал вяло. Говорил о пьесе, а мысли были далеко.

У стендов со сводками толпился народ. Вести малоутешительны — советские войска отступали. В чем дело? Почему? Или таков стратегический план?

Артисты рвались в Москву, выехали 7 июля. Завадский несколькими днями раньше. Поступил приказ, предписывающий организационные перемены. Завадскому сообщили, что состав труппы необходимо сократить наполовину, оставшимся выплачивать 50 процентов зарплаты. Театр, как и другие московские коллективы, переводился на полную самоокупаемость.

Юрия Александровича волновала судьба Улановой, которая находилась в Ленинграде. Северо-Западное направление оставалось одним из наиболее угрожаемых, гитлеровские войска стремительно приближались к городу на Неве. Завадский сделал решительный шаг — он получил разрешение на поездку в Ленинград. Здесь по его приезде Завадский и Уланова зарегистрировали брак.

У труппы Театра оперы и балета имени Кирова только что начался летний отпуск. Галина Сергеевна получила возможность вместе с мужем выехать в Москву.

Завадский привез Уланову в недавно полученную им просторную трехкомнатную квартиру в новом доме № 15 по улице Горького.

Стояли знойные, душные дни, и супруги вскоре поселились у друзей, на подмосковной даче скульптора В. И. Мухиной. Ездили отсюда ежедневно в Москву: Завадский — в свой театр, Уланова — на занятия в балетный класс.

Изнурительная жара в Москве неожиданно сменилась туманами, холодным ветром и мелким дождем. На-

чались воздушные тревоги. В магазинах страшные очереди, с 16 июля ввели карточную систему распределения продуктов.

В ночь на 22 июля немецкая авиация впервые бомбила Москву. Теперь налеты стали ежедневными и проводились с немецкой педантичностью. По ночам — рыскающие стрелы прожекторов в небе, нудный гул самолетов, линии трассирующих снарядов, грохот зениток и взрывы бомб, зарево возникающих пожаров...

На душе у всех вопрос: что дальше? А сводки Совинформбюро становились все скупее и все трагичнее... Из Москвы стали вывозить не только детей, но и учреждения, фабрики, заводы.

После периода первой растерянности Театр имени Моссовета зажил напряженным рабочим ритмом. Завадский спешно репетировал патриотическую пьесу А. Кочеткова и К. Липскерова «Надежда Дурова». В главной роли занята Марецкая, участвуют Мордвинов, Днепров, Курский, Коршун. Сам Завадский выступал в роли Александра I.

На реперткомовском просмотре спектакль хвалили. Завадский благодарил артистов за помощь, собранность, за настоящее отношение к работе. А на следующий день снова у всех мрачное настроение — оставлен Киев.

25 сентября состоялась официальная премьера «Надежды Дуровой», но удалось сыграть лишь четыре с половиной картины. Объявили воздушную тревогу, публику отправили в убежище. Но прежде была буря аплодисментов, вызывали актеров. Артисты, еще не сняв военных мундиров русской армии 1812 года, помогали зрителям одеться, провожали к убежищу.

В дальнейшие дни спектакль, хотя не всегда удавалось доиграть его, шел с нарастающим успехом. В зале возникало приподнятое настроение, много смеялись, все патриотические места сопровождались аплодисментами. Заключительную реплику пьесы — «Русская земля не будет под пятою иноземцев, есть у нее защитники» — зрители встречали овацией.

«Появление Кутузова сопровождалось аплодисментами настолько длительными, что становилось ясным, что нет уже актеров и зрителей, а есть граждане... В сцене, где гремят пушки Бородина, за стенами театра раздались выстрелы зениток... Казалось, что современники войны 1812 года глядят на участников сегодняшних дней», — свидетельствовал очевидец спектакля.

А в городе нарастала тревога, фронт приближался. Немцы взяли Орел. Десант в Малоярославце. Осажден Ленинград, под ударом Донбасс. Где остановят немцев, не обойдут ли столицу? С 13 октября развернулись ожесточенные бои на всех важных направлениях, ведущих к Москве. ЦК партии и Государственный Комитет Обороны приняли решение срочно эвакуировать в Куйбышев часть центральных учреждений и дипломатический корпус. Были приняты суровые меры к пресечению паники.

Все, кто мог, спешно покидали Москву. Завадский проводил Галину Сергеевну в Пермь, куда был перевезен из Ленинграда Театр имени Кирова. Началась эвакуация и московских театров. Труппу моссоветовцев направляли в Среднюю Азию. Завадский же, опередив эшелон, пользуясь любыми попутными поездами, устремился в Пермь. Он чувствовал, что в такой момент не может оставлять Галину Сергеевну одну, что им необходимо быть вместе.

Однажды на пороге комнаты, где поселилась Уланова со своими родителями, вдруг возник странный человек. Обросший, с исхудавшим лицом, запавшими, утомленными глазами, он зябко кутался в помятое демисезонное пальто. За плечами висел перевязанный веревкой холщовый мешок. В человеке домочадцы не сразу узнали Завадского.

В Перми режиссер провел около двух месяцев. Он ходил в библиотеку: «отрабатывая» назначенный ему паек, дважды в неделю читал ленинградской труппе лекции на театральные темы. Все с тревогой ждали очередных сводок Совинформбюро, в декабре стало ясно, что Москву отстояли. Тем временем пришло известие, что Театр имени Моссовета находится в Чимкенте. Юрия Александровича мучила неопределенность: что предпринять, куда ехать? Случай помог ему сделать выбор.

Уланову неожиданно посетил ее ленинградский знакомый — лейтенант ВВС. Он теперь летел в Москву, во время короткой посадки в Перми забежал повидать артистку. Завадский вдруг принял решение — другой подобной оказии не будет! — отправиться в столицу. Немалых усилий стоило уговорить летчика нарушить инструкции и взять на борт самолета непрошеного пассажира.

Лютые морозы заставили позаботиться об экипировке. Своих теплых вещей не набралось, и Завадского по

распоряжению директора ленинградского театра снаряжали в дорогу костюмеры: из одежд к опере «Иван Сусанин» подобрали тулуп, ватные брюки. Всех несколько смутили расписанные узорами валенки, но других тогда не нашлось...

В Москве положение стабилизировалось, продолжали работать многие заводы, учреждения. Завадскому здесь удалось добиться главного — получить согласие инстанций на перевод его театра при первой возможности из Чимкента в Алма-Ату. В январе 1942 года режиссер присоединился к своей труппе.

Чимкент оказался маленьким провинциальным городком. Одноэтажные домики, много деревьев, грязноватые мостовые. Театр — на пятьсот мест, крошечная сцена.

В Чимкенте Завадский подготовил «Вечер памяти Пушкина», последнюю афиногеновскую пьесу «Накануне», «Олеко Дундич» А. Ржешевского и М. Каца — об одном из героев гражданской войны. Но полного удовлетворения от работы не было ни у него, ни у артистов.

Показываемые спектакли были ниже возможностей театра. Завадский не мог не видеть этого. Ходил хмурый, насупленный. Репертуарные планы оставались туманными.

Взволновал его диалог с Николаем Мордвиновым, который, как всегда, говорил резко, эмоционально, требовательно:

— Не оправдываем мы своих броней, Юрий Александрович! Живем и действуем вполнакала. А ведь Русь сейчас творит чудеса, и русский человек еще раз покрывает себя великой славой. Много ли в военной истории примеров такого героизма?

— Что же ты предлагаешь, Коля?

— Сегодня любой эпизод из газет — это тема, событие, жизнь, требующая воплощения в искусстве. Это надо полюбить. Быть достойным претворения героики в сценический образ. Этим надо жить, об этом мечтать, этим вдохновляться и вдохновлять других. Об этом надо творить. А мы часто увлекаемся иноземным как экзотикой своего рода и не любим своего, а поэтому ничего не сделаем такого, что было бы достойно нашего народа...

Столь же беспокойно и призывно прозвучала и речь Мордвинова на собрании в театре, когда отмечали присвоение Завадскому звания народного артиста РСФСР. Это происходило уже в июне 1942-го, когда театр перебрался наконец в Алма-Ату.

— По праву прожитой с вами жизни хочу от вас, нет, требую от вас глубочайших, интересных спектаклей, достойных нашей Родины, русского искусства, достойных тех больших задач, что так или иначе поставлены перед нами...

В конце сентября режиссер поставил «Русских людей» К. Симонова. А потом были «Фронт» Корнейчука — его публикация на страницах «Правды» немало всех озадачила (предполагали, что есть и плохие командиры, но о таких... никто не думал), а в марте 1943 года на афише театра прибавилось «Нашествие» Л. Леонова.

Жизнь была очень суровой, голодной. Работать в театре приходилось в тяжелейших условиях. Завадский, одетый в полувоенную форму, казалось, не знал ни сна, ни усталости, дни и ночи проводил в театре.

Почти все театральное имущество осталось в Москве, многие декорации застряли еще в Ворошиловграде, иные пропали в дороге. Начинать пришлось на пустом месте.

Сцена, которую предоставили моссоветовцам, оказалась очень маленькой. Ни о каких масштабных постановочных приемах нечего было и говорить. Такие ограничения заставляли режиссера искать иных решений — лаконичных, простых, «солдатских». Основным материалом оформления являлся некрашеный холст, заключенный в деревянную резную раму портала, который украшался боевыми знаменами. Строгие декорации, строгая, внутренне насыщенная игра.

В мае 1942 года из Перми, совершив долгий, через Новосибирск, путь, приехала Галина Сергеевна. Жили в одной комнате втроем — вместе с матерью Завадского Евгенией Иосифовной. Уланова вскоре стала «на разовых» выступать с труппой Казахского оперно-балетного театра в «Бахчисарайском фонтане», «Лебедином озере», в «Жизели». Но следующей зимой ее неожиданно свалила тяжелейшая болезнь.

Симптомы не оставили у врачей сомнений: брюшной тиф. Завадский был крайне встревожен, ежедневно посещал больницу. Но выздоровление шло медленно. Лишь к весне Уланова почувствовала себя снова окрепшей.

В спектаклях военной поры режиссер мужал духовно и творчески. Он шел в глубину, искал психологической правды, вскрывал внутренние истоки патриотического горения человека.

Становится понятным, почему так увлекло Завадского «Нашествие». Этот трагедийно напряженный, граж-

дански темпераментный спектакль режиссер считал для себя и для актеров одним из наиболее принципиальных, даже переломным.

В сложности и драматичности столкновений и характеров этого спектакля Завадский стремился сохранить, сделать максимально отчетливой его центральную тему — тему глубочайшего, исконного патриотизма русского человека в суровую эпоху, пафос его непобедимости, тему России как огромного, всеобъемлющего, вечного начала.

Режиссер понимал, как легко в леоновском «Нашествии» скатиться к увлечению странностями, своеобразием, порой чудачеством характеров, если не распознать общего замысла, если не суметь добраться до истинных причин жизненно обоснованного, реалистически воспроизведенного автором лихорадочного существования людей в страшные дни немецкой оккупации...

Работа над спектаклем — Завадский ясно ощущал это — потребовала от него и от актеров пересмотра сценических приемов, поставила перед необходимостью заглянуть в себя поглубже, пробудила новые мысли и чувства.

...Перед зрителями представали комнаты квартиры Талановых, расположенные в старинном каменном доме. Старомодная мебель, по стенам множество фотографий в рамочках, а над всеми главенствовала одна — портрет худенького большелобого мальчика в матроске. Лампа с большим абажуром над столом излучала уютный свет.

Атмосфера надвигающейся страшной беды сгущалась постепенно. Семья Талановых — врач Иван Тихонович, его жена Анна Николаевна, их дочь Ольга, нянька Демидьевна — еще продолжала заниматься своими будничными делами, но возникавший издалека и все усиливавшийся сигнал воздушной тревоги, разрушая эту обыденность, говорил о приближении бури.

Анна Николаевна (А. П. Алексеева) подходила к роялю, в задумчивости одной рукой трогала клавиши. Потом садилась и начинала играть в полную силу. И в следующие мгновения в музыку вдруг вторгались совсем иные звуки — взрывы бомб, грохот канонады, скрежет и визг осколков. Все погружалось в темноту... Как и подсказывала пьеса, Завадскому удавалось развернуть на сцене борьбу двух противоборствующих стихий — героической музыки, музыки патриотического духа русских людей, и тупой, разрушающей силы нашествия.

...Метался неверный огонек кем-то зажженной керосиновой лампы, а за стенами все нарастали шум сражения, пальба, крики, лязг железа. И вдруг в проеме разбитого окна, в багровых сполохах пожарищ возникали фигуры в касках, с искаженными злобой лицами. Враг ворвался в город.

В первом действии Завадский заострял драматическую напряженность столкновения Федора Таланова с отцом. «Оглянись, Федя. Горе-то какое ползет на нашу землю», — тревожно всматриваясь поверх очков в сына, неторопливо говорил старый Таланов (П. Герага). И на нервные, колючие, раздраженные реплики Федора (М. Астангов), иронически предлагающего «сочинить рецепт», исцеляющий человека, отец тихо отвечал: «Он уже написан... Это справедливость к людям».

Режиссер тщательно прорабатывал партитуру спектакля. Символически-обобщенные элементы сценической поэтики органически вплетались в плотную ткань психологически емких, отточенных диалогов действующих лиц. Проникновение в глубины внутреннего мира героев пьесы и определило силу воздействия этого спектакля. Сложный, трагический и мятежный процесс нравственного выпрямления Федора Таланова был показан изнутри. В мучительной борьбе с самим собой «блудный сын» в конце концов возвращался к отчему дому. Сцена, где Таланов-отец показывал сыну истерзанную, поруганную гитлеровской солдатней пятнадцатилетнюю Аниску, становилась переломной. Как факел держа в руках лампу, Таланов — Герага раздвигал пеструю ситцевую занавеску, за которой в тяжком бреду металась девочка. Эта встреча будто огнем прожигала душу Федора — Астангова. Он, вдруг отшатываясь, порывался в сторону, потом придвигался к кровати Аниски, пристально и долго смотрел в ее невидящие, с горячечными точками зрачков глаза. И перед уходом, резко повернувшись к отцу, негромко просил его: «Поцелуй меня, отец, в лоб. Вперед и за все разом поцелуй». Астангов не делал акцента на болезненности и неврастеничности Федора, он стремился раскрыть в нем преодоление отверженности от родных ему людей.

Как вершину драматического действия Завадский ставил сцену допроса Федора Таланова. Федор — Астангов, бесстрашно выпрямившись, стоял перед немецким офицером, внешне спокойный, сдержанный. Непокрытая голова, разметавшиеся волосы, небрежно повязанный на

груди шарф, распахнутые полы кожаной тужурки. Презрительная усмешка чуть трогала его плотно сжатые губы. Скрытая сила, непоколебимость ощущались в этом человеке, твердо, с глубоким достоинством отвечавшем врагу: «Я русский. Защищаю Родину».

В сатирических красках режиссура изображала гитлеровцев и предателей, «бывших русских», из небытия возникших «мертвецов». Они и показывались как нелюдей, как потерявшие человеческие черты уроды — кровожадные, трусливые, подлые. Здесь особенной выразительности достигал В. В. Ванин, игравший градского голову Фаюнина. Его Фаюнин постоянно лебезил, пресмыкался, суетливо угодничал перед немцами. В этом образе, по мысли Завадского, как бы сливались воедино характерные черты мелких и крупных предателей, иудушек, подлых изменников, трусов.

По контрасту к напряженной статике сцены допроса Федора режиссер выстраивал сцену панического бегства Фаюнина. Получив сообщение, что немцы покидают город, Фаюнин — Ванин начинал метаться по комнате. Прыжком кидался к телефону. Опрокидывая стулья, вскакивал на стол, лихорадочно крутил ручку телефонного аппарата. И так, сидя на корточках, что-то злобно и умоляюще кричал в трубку. А из-за стены неслись, торжествующе усиливаясь, аккорды — жена Таланова играла Чайковского, и звуки его музыки подхватывались оркестром.

Мажорно, просветленно повторялись в финале слова «паренька в шинельке», одного из освободителей городка, обещавшего при отступлении непременно вернуться. «Русские всегда возвращаются. Дай только обозлиться маненько. Ведь русского обозлить — проголодаешься! А у меня установка такая: дал слово — держись...» Они, эти слова, были и о возвращении Федора Таланова, совершавшего искупительный подвиг и смертью своей восстанавливавшего единство с народом.

Завадский очень любил спектакль «Нашествие», продолжал работать над ним и позже, по возвращении в Москву. Он чувствовал, что сумел понять и передать в нем что-то очень дорогое, «леоновское» — тугую напряженность человеческих взаимоотношений, почти фантастическую, неповторимую остроту событий, происходящих где-то на грани жизни и смерти.

В суровые военные годы у зрителей была особенно велика тяга к комедийному, смешному. И Завадский,

словно вспомнив молодость, поставил... «Забавный случай» Гольдони. Ведь имела же в свое время ни с чем не сравнимый успех появившаяся на удивление голодной, холодной Москве 1922 года «Принцесса Турандот»!

Режиссер и репетиции начал так, как в памятные «турандотовские» времена начинал Вахтангов. Он предложил актерам придумать костюмы, надеть маски и начать сразу «играть»: сочинять этюды, сцены, образы в духе итальянской комедии масок. Завадский стремился к тому, чтобы участники погрузились в нафантазированный мир и в своей игре как бы разгадывали закономерности этого мира.

— Импровизируйте, ищите, пусть текст не сковывает вас, здесь важна и пантомима, — говорил постановщик исполнителям.

Избранный путь, для многих неожиданный — актеры отвыкли от работы импровизационным методом, — оказался плодотворным. Завадский поставил спектакль всего за 21 день, он достиг своего — в комедии было нечто от студийной молодости и озорства. Наградой явился несмолкаемый смех зала. Зрители вовсю потешались над незадачливым комбинатором — голландским купцом Филибертом (Б. Ю. Оленин), который наивно полагал, что выдает замуж за бедного французского поручика дочь своего конкурента Констанцию, а отдал собственную дочь Жанину.

...В Алма-Ату доходили вести о том, что с конца 1942 года эвакуированные ранее московские театры стали постепенно возвращаться в столицу. Начали готовиться к отъезду и моссоветовцы. В апреле Завадский уехал в Москву.

Поездка оказалась успешной: вопрос о возвращении Театра имени Моссовета в принципе был решен. Моссовет отпустил значительную сумму на ремонт здания в саду «Эрмитаж». Разрешились и хлопоты о квартире — она сохранялась за режиссером, в подтверждение чего ему вновь выписали ордер.

С октября 1943 года Завадский с театром вновь в Москве. Из-за трудностей с переездом в выпуске новых спектаклей произошел перерыв. Пометы в записной книжке художественного руководителя отражали круг его неотложных тогда забот: «Ремонт. Организация внутренней жизни — порядок. Производство: репертуар, учеба. Быт, клуб. Реклама — информация о работе театра. Научно-исследовательская лаборатория. Финансы».

Театр репетировал в это время один спектакль — «Отелло», где заглавную роль исполнял Мордвинов. По сравнению с прежней постановкой Завадский изменил трактовку. Раньше, в Ростове, режиссер выделял тему двурушничества, двойной жизни — она раскрывалась преимущественно через образ Яго. Человеку верят, а на самом деле за его видимой честностью скрывается обманная, изменническая сущность. В новом спектакле вперед выдвигался мотив большой истины, подлинной любви.

Мордвинов шел навстречу режиссерским предложениям, приходил на репетиции подготовленный, сам помогал устанавливать мизансцены, искать пластику, договаривался с композитором Ю. Бирюковым о музыкальном сопровождении.

— Отелло — внутренняя сила, благородная. Умение по-настоящему любить. Не сюсюкающая любовь, а настоящая! — напутствовал Мордвинова Юрий Александрович. На одной из репетиций он повел было актера по пути характерности. Но пришлось отказаться — Мордвинов запротестовал, чувствуя, что такой ход уводит от его видения образа:

— Я хочу играть не дикаря, не наивного, не простодушного — хочу играть подлинного героя, воина, его возвышая. Думающего человека, а не живущего лишь инстинктом. Человека пустыни, просторов и солнца. Ведь и доверчивость, и дикость, и наивность могут исчерпать трактовку. Мне же хочется, чтобы о моем Отелло не могли сказать односложно. Все качества хочу вместить в образ. Он и то, и другое, и третье, и много еще...

— Делай, делай! — подбадривал Завадский. — В твоих руках сейчас и судьба спектакля, и твоя. и театра, и моя на значительное время. Или мы докажем. что в силах выполнить задачи, о которых говорим, либо мы остаемся в ряду областных театров. Верю в твои способности поднять трагическую тему.

Гармоническую личность ренессансного масштаба, воплощение человеческих доблестей — благородства, честности, чистоты, отваги — видели и утверждали в Отелло Завадский и Мордвинов. Актер показывал мавра гордым и красивым, подлинным рыцарем правды, великим правдолюбцем, который, как писал Николай Дмитриевич, готов «мечом истреблять неисправимых, чтобы они не разносили ложь по миру».

В чувствах Отелло к Дездемоне режиссер и исполнитель стремились раскрыть красоту возвышенной огромной любви.

— В игре не должно быть расчета. Нужно отдаться чувству, спустить его с привязи. Роль намечена, не собьешься. Волю чувству! — требовал Завадский на репетициях.

Радость и безмятежность любви в первой половине спектакля. Сцена на Кипре...

— Это утро любви, — настаивал режиссер. — Пробуждение Дездемоны радостное, светлое после безмятежных сладких снов. Она увидела Отелло, бежит к нему, бросается на шею. Он усаживает ее на тахту, а сам устраивается на ковре подле нее. Они говорят о пустяках, но за каждым словом чувствуется огромная невысказанная человеческая любовь и радость, беспредельная радость!..

Но коротки мгновения безоблачного счастья. Трагические тени надвигаются на него. Вот Отелло приходит в сенат. Брабанцио обвиняет его в том, что он заклинаниями заставил Дездемону влюбиться в себя.

— Зачем пришел Отелло в сенат? Чего он хочет? — спрашивал Завадский. — Логически, казалось бы, он хочет защитить себя. Нет, это не так! Не в этом дело. Отелло приходит в сенат не для того, чтобы защитить себя; прежде всего он хочет защитить Дездемону, которую посмели заподозрить в чем-то недостойном. Он защищает их любовь: «Она меня за муки полюбила, а я ее за состраданье к ним». Это должно быть понято всеми действующими лицами. Этим надо заполнить сцену.

И действительно, лирико-романтические стороны образа Отелло Мордвинову удалось раскрыть с вдохновенной силой.

— В чем заключается конфликт трагедии «Отелло»? Ради чего Яго совершает все свои поступки? — задавался вопросами режиссер. — Ведь об этом спорят больше всего. Одни говорят, что Яго обойден по службе, другие — что он подозревает Отелло в близости с Эмилией.

И то и другое объяснение неверно и, главное, недостаточно. Представляется, что эти причины служат оправданием для самого Яго, что это его мысли по поводу его отношения к миру и к Отелло, в частности. Но природа этих отношений, их корень гораздо глубже.

Яго видится Завадскому честолюбцем, который не знает предела в своих сатанинских мыслях. Это «захватчик», который действует по принципу вседозволенно-

сти — мстительный, циничный, беспощадный. Его злой воле помогают сверхъестественные силы... Таким и играл Яго артист Б. Оленин: полным холодной злобы, зависти и коварства.

Музыка почти непрерывно сопровождала сценическое действие, как бы аккомпанируя мыслям и чувствам действующих лиц. Поэтичная мелодия возникала при появлении Дездемоны, диссонирующая, с рваными ритмами музыка — лейтмотив Яго...

Музыку, живопись, пластику, свет Завадский привлекал так энергично для того, чтобы передать в спектакле столкновение шекспировских характеров, шекспировских стихий — добрых и злых, которые иногда персонифицируются у драматурга в ветре, буре, в образах духов, привидений, ведьм, в формах иносказательных, фантастических.

— Стихии бушуют в душах героев. Дездемона полна предчувствий... — наставлял артистов режиссер. — Мы привыкли думать, что есть текст и подтекст. А на самом деле есть нечто иное, что лежит за текстом и подтекстом и проникает в наше сознание — глубокий внутренний смысл. И потому так важно для нас найти формы соединения слова с музыкой, с живописью.

...На премьере «Отелло» 13 февраля 1944 года театр был переполнен. В зале — видные московские драматурги, актеры, критики. Исполнители волновались, спектакль начался вяло и робко, в партере кашляли, прокатывались волны шепотка.

Споры стали возникать сразу. Сторонники скупых, лаконичных решений считали, что спектакль перегружен формой. Иным казалось, что сценическая трагедийность чересчур окрашена элегичностью, что в характере Отелло Мордвинов недостаточно раскрыл героические мотивы. В какой-то мере упреки имели под собой основание. Побывав на спектакле, Алексей Дмитриевич Попов сдержанно заметил Завадскому: «Хочется все суше, скупее... Ты, Юра. как 30-летний, надавал мизансцен такое количество, что идет в ущерб исполнителям».

Кипение страстей вокруг новой постановки Театра имени Моссовета, нарастание полемики, дискуссий, конечно, нервировали участников спектакля.

Вскоре после премьеры перед началом очередного представления в гримерную комнату к Мордвинову зашел Завадский. Заговорил взволнованным, срывающимся голосом:

— Я сегодня позвонил Юзовскому. Ты подумай, он сказал: «Ничего, приличный спектакль!» Он посоветовал...

Мордвинов знал слабое место Завадского. Тот порой довольно быстро поддавался влияниям. Начинал сомневаться. Под воздействием кем-то оброненной фразы готов был начать что-то переделывать в завершенном спектакле. Театр имени Моссовета в середине сороковых нередко попадал под «обстрел» критических ружей. Критика была жесткой, суровой и... не всегда справедливой. Она иногда выбивала почву из-под ног.

Мордвинов заговорил требовательно, решительно, быстро, не давая Завадскому прервать себя:

— Юрий Александрович, у меня есть предложение. Сличая все пожелания, вольно или невольно я стараюсь на них ответить. И стал замечать, что начал отвечать на противоположные требования. Не кажется ли вам, что так можно зайти в тупик? Сколько людей, столько и мнений. Но у нас-то есть свое или нет? Или мы от него отказываемся? — Мордвинов перевел дух, он смотрел на Завадского. Тот напряженно молчал, нервно теребил у подбородка пальцами красиво согнутой в локте руки.

— Возможно и это, — с нажимом продолжал актер. — Но тогда давайте решим, от чего мы отказываемся и к чему будем стремиться. Так же можно дойти до абсурда! Мы имеем свою судьбу и в чем-то ее уже оправдали... Так почему же мы нервничаем? Или наши цели неблагородны? Или мы не граждане?

Мордвинов разгорячился, глаза его заблестели. Он не сдерживал чувств:

— Не получается сегодня — получится завтра. Нам надо иметь перед глазами зрителя, которому мы хотим сказать что-то очень дорогое и важное. Не зазнаваться, но и не путаться в трех соснах, как бы эти сосны ни переставляли у нас под носом.

...Ближе, роднее были отзывы мхатовцев — Добронравова, Тарханова, — душевные, высказанные простыми, идущими от сердца словами. Радовала похвала Алексея Толстого. Он дважды приезжал на «Отелло». После окончания пришел за кулисы. Расцеловал Мордвинова:

— Вы заставили меня плакать. Огромное впечатление. У меня готовится к печати драматическая дилогия «Иван Грозный». Мне будет приятно, если вы ознакомитесь. Я вам пришлю.

Говоря откровенно, я трагедий не люблю, — писатель

повернулся к Завадскому. — Но ваш «Отелло» очень нравится. За последние сорок лет это, пожалуй, самое сильное впечатление от театра. А финал — гениален!

Однажды Завадский и Толстой допоздна засиделись в театре, в кабинете режиссера. Толстой рассказывал об исполнителях Отелло, которых видел на своем веку.

— А я всю жизнь ищу драматурга, который согласился бы работать вместе с театром от начала и до конца, то есть от замысла и до его воплощения, — сказал режиссер. И вдруг оказалось, что и Алексей Николаевич давно мечтал об этом.

— Как жаль, что мы с вами так поздно встретились! — с печалью в голосе заметил Толстой на прощанье.

...Следующий выбор Завадского в классическом репертуаре пал на «Чайку». И вероятно, сам этот выбор красноречиво характеризовал душевное настроение режиссера, его мечты и стремления. Он увидел тему пьесы в утверждении истинной ценности в искусстве, ценности творческой личности человека. Это была его тема...

— «Чайка» — пьеса о жизни, которая неотрывна от искусства, — говорил режиссер. — Она направлена против пошлости, против легкой славы.

Завадский много размышлял о героях пьесы. Ему казалось, что тригоринская терпимость в искусстве — «Всем места хватит» — Чехову менее близка, чем непримиримость и страстность Треплева.

А Треплев! Здесь, в его личности, грань, на которой соприкасаются талант и духовная бесплодность. У него все рушится, потому что для художника одного таланта недостаточно, потому что его искусство совершенно оторвано от жизни. И все же... В образе Треплева непременно должна быть обаятельность дарования.

На одну из репетиций пришел мхатовский режиссер Василий Григорьевич Сахновский. Он стал утверждать, что Нина Заречная бездарна... Завадский спорил:

— Это неверно, и вот почему: если исполнительница решит, что она должна играть бездарность, но сама актриса талантлива, то зритель все равно не поверит, что Заречная бездарна, потому что он ее полюбит. Если же Нина будет неинтересна для зрителя, то судьба ее станет для него неважной. А зритель должен ей сочувствовать, верить в ее возможности...

Режиссер работал со своими любимыми актерами — с Марецкой (Маша), Ваниным (Медведенко), Пляттом (Дорн), Астанговым (Треплев), Герагой (Шамраев), Названовым (Тригорин). В театр вновь вернулся Абдулов, он играл Сорина. Роль Нины в первых спектаклях исполнила В. Караваева, а затем Завадский пригласил молодую актрису, выпускницу театральной школы А. Касенкину.

«Чайка», конечно же, была духовно близка Завадскому. Разве его собственный творческий путь не лежал от треплевских поисков новых форм во что бы то ни стало к постижению мудрой чеховской правды: «Дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души»; мудрого чеховского призыва к терпению и вере. «Умей нести свой крест и веруй»! Сколько же раз сам Завадский, воспитывая своих учеников, повторял им все одну и ту же любимую им формулу: «Театр не есть место службы актера, это его призвание, его творческая жизнь, его школа, его профессия, его рабочее место...»

В майской репертуарной афише 1945 года премьера «Чайки» значилась под девятым числом. Но, разумеется, когда этот день объявили Днем Победы, дату премьеры перенесли. Такой праздник! Весь город был на улицах. Люди обнимались, пели, танцевали, что-то кричали. Сияющие глаза, смеющиеся лица, яркие россыпи салюта в небе. Никогда не мог забыть Завадский острого, пронзительного до слез ощущения этого дня — ощущения всенародного счастья.

После возвращения из эвакуации Театр имени Моссовета играл в здании в Каретном ряду, где когда-то начинал свою деятельность Художественный театр. Летом 1947 года, когда труппа выехала в Сочи на гастроли, здесь начался ремонт. Во время ремонтных работ сильно обветшавшее помещение стало рушиться — для дальнейшей эксплуатации оно оказалось непригодным.

Моссоветовцам предоставили здание бывшего Народного дома на площади Журавлева, за театром оставалась небольшая сцена филиала на Пушкинской улице.

Завадский не любил здание «на Журавлях». Обычно, когда выходил из метро «Электрозаводская» и поднимался по косогору мимо приземистых домишек заводской окраины Москвы, у него тоскливо щемило в груди. По другую сторону почти вплотную к театру громозди-

лись кирпичные, с закопченными окнами стены фабричных цехов, железные бока дымящихся котлов и труб... Неуютно было и внутри здания. Мечта о новом театре где-нибудь в центре не оставляла его, но хлопоты пока были безуспешными.

Однако главными тогда были иные заботы. Театр испытывал репертуарный голод, скудным был выбор произведений на актуальные сегодняшние темы. В поисках современной драматургии Завадский обратился к пьесам молодого драматурга А. В. Софронова. На афише Театра имени Моссовета появились «В одном городе» и «Московский характер» (последняя в постановке Завадского). Оба спектакля имели заметный резонанс. «Легко можно понять, что привлекло в пьесах А. Софронова «В одном городе» и «Московский характер», — писал тогда критик Д. И. Золотницкий. — Это, конечно, возможность показать черты советского человека, раскрыть природу отношений наших современников, их духовный опыт, многообразие их борьбы и исканий, глубокую идейную устремленность лучших из них».

...Рубеж сороковых-пятидесятых. Если бы Завадский мог только предположить, сколь трудным, драматичным, мучительным окажется он.

О том, что происходило с режиссером и его театром, нетрудно догадаться, если взглянуть на репертуарный перечень тех лет. Ходульные пьесы, лакированные «конфликты». В результате — имитация творчества. Схематизм и иллюстративность драматических характеров, искусственный пафос режиссуры, декоративная пышность и монументальность оформления...

Проблемы репертуарного «голода», отставания драматургии с середины сороковых годов привлекали внимание государственных и партийных органов, театральной общественности. Административная перестраховка и мелочная опека сковывающим образом воздействовали на драматургию и режиссерское творчество.

— Как велик и интересен современный человек! — размышлял тогда Николай Мордвинов. — Как он нов! И какое вялое, безликое, серое представление создаем мы о нем в искусстве. Наши герои и отличаются один от другого в лучшем случае усами или костюмом.

В печати заговорили о бесконфликтности. Была подхвачена кем-то брошенная мысль о существовании целой «теории» бесконфликтной драматургии.

Сам Завадский, вторя общему хору голосов, ругал пресловутую «теорию». «Стремление приверженцев этой «теории» к лакировке нашей действительности, к игнорированию отрицательных явлений в нашей жизни приводило к созданию идиллических, слащавых пьес. Такого рода пьесы неизбежно искажают действительность, они фальшивы, потому что в них не находят отражения противоречия живой действительности» — характерная цитата из статьи режиссера той поры.

Ругал и... ставил. Впрочем, не он один.

Цепенящая скука на сцене, равнодушие покашливающих рядов, тающих на глазах. Посещаемость спектаклей упала.

В театре появился холодок безразличия, стала снижаться дисциплина. К тому же почти два года коллектив не имел директора.

Завадский ходил за кулисами одинокий и какой-то неприкаянный. Он и работать стал, казалось, механически... Приходил в пустой темный зал, садился за режиссерский столик. На сцене вспыхивал дежурный свет, рабочие делали выгородку для очередной репетиции. Завадский долго щелкал выключателем стоявшей перед ним настольной лампы — она никак не хотела зажигаться. Потом после вялой перебранки с заведующим постановочной частью заработал и микрофон. Актеры сидели на сцене и ждали...

Все чаще опускались руки от невозможности переломить ход театральных будней, высвободиться из трясины неурядиц. Иногда он срывался, ударял кулаком по столу, исступленно кричал на провинившихся.

Завадский стал реже появляться в театре. Уединялся у себя дома, порой не подходил к телефону. Отдушиной оставались занятия в ГИТИСе, общение с молодежью.

В феврале 1954 года режиссер передал в инстанции заявление о том, что «в связи с моими многочисленными заявлениями и разногласиями в оценке сегодняшнего состояния театра и пожеланием перспективного роста я впредь до выяснения дальнейшей судьбы театра (его общих задач) и условий его работы и до окончательного рассмотрения моих предложений по подъему театра не считаю себя вправе как коммунист и не нахожу в себе ни моральных, ни физических сил руководить театром и отвечать за него как главный режиссер».

Завадский подал заявление, решившись на него как на крайнюю меру. Мрачные мысли бродили в голове.

На душе тревожная тоска. Конец пришел так неожиданно. И таким ли он видел его? Ему скоро шестьдесят...

В мозг упрямо стучался все один и тот же вопрос: так ли живешь сегодня? И кто же по-настоящему выслушает, разберется, поможет? Речь не о силе собственного таланта, а о правде идей, о преданности великим традициям, заветам Станиславского.

Режиссер делал себе беспощадный смотр. Он оставался наедине со своею совестью. Спрашивал, обвинял себя. Сколько раз он сдавал позиции? Как это случилось: стал чего-то бояться, обманывать себя. И не добивался главного, ради чего нацеливал жизнь свою и своих учеников. Правда являлась в своей наготе...

Что же сохранил он от поры молодости? Первого апреля исполнится тридцать лет с момента организации его студии. Она была задумана и создана ради смелой, решительной борьбы за большое искусство театра. И сколько же потом было компромиссов и отказов от цели.

В юности, когда начинал, верил, что все получится в его погоне за идеальным театром, где должно было расцвести чистое, прекрасное искусство. Чтобы светом и огнем своим одухотворить человечество. Затем постепенно пришло сознание, что он может стать нужным Родине, народу, миру, если будет жить одним с ними дыханием.

И вот сегодня... Сколько надо вложить сил в борьбу. В одиночестве не одолеть, а поддержки нет.

Нет, пожалуй, не так. Перед его глазами возникали лица друзей, соратников, учеников. Разве не становились они моральной опорой в трудные моменты борьбы? Особенно самые близкие...

Близкие... Завадский и Уланова расстались несколько лет назад. Уход Галины Сергеевны Завадский переживал тяжело. Горечь разлуки сохраняла для него свою остроту. При новых, теперь редких встречах его продолжала ранить ее отчужденность. А между тем Галина Сергеевна для него по-прежнему светлый гений, мудрый, трезвый разум, сама правда и чистота.

Ему казалось удивительным и необъяснимым то, что время оказалось невластным над памятью об Улановой. Снова и снова с мучительной силой перед ним возникал ее образ — образ самого дорогого человека.

Да, как все сошлось в одно... Плохо. Трудно.

Мысли снова возвращались к театру. Что же предпринять дальше? Реально ли проводить в жизнь то, что он хочет? Но ведь сил-то нет, что горше всего. Кто же будет двигать Дело? Кто будет добиваться перехода от слов к делу? Но не страшнее ли оказаться предателем собственных убеждений... Быть может, надо все обычнее? Не побояться ринуться в бой, отказавшись от привычной гладкой дороги в окружении почестей...

В эти мгновения духовного отрезвления, при свете поднимавшихся изнутри нравственных сил, догадывался ли он о том, что суд над собой, над прожитым и был тогда главным его сражением, его победой. Суд совести, суливший возрождение.

ГЛАВА 7

ВТОРОЕ ДЫХАНИЕ

Принимая поздравления с шестидесятилетием, Завадский шутил: «Я, собственно, не чувствую разницы между возрастом в сорок и шестьдесят лет и, конечно, приложу все силы, чтобы...» Но велик ли запас сил? И куда приложить их, в каком направлении действовать? Он бодрился, улыбался, а внутренняя напряженность сохранялась.

Завадский стремился осмыслить перемены, происходящие в стране. Еще в Румынии, когда был с театром на гастролях, прочел статью в «Правде» «Право и долг театра» — о постановке «Грозы» Н. Охлопковым. Статья поразила тогда всех. Завадский радовался поддержке, которая была оказана спектаклю, хотя он и недолюбливал охлопковскую режиссуру. Его привлек призыв к новаторству, к свободе творческого поиска, к более углубленному отражению жизни.

И у Завадского в новых статьях возникли иные интонации, обнаружились отзвуки давней вахтанговской мечты о театре праздничном и окрыленном: «Нельзя мириться с тем, что будничными стали у нас наши рядовые спектакли. Как же могли мы допустить такой пониженный тонус нашего повседневного бытия?» Завадский ратовал за то, чтобы вернуть театру праздничность, возродить атмосферу вдохновенного искусства, отдавать силы идейно целеустремленным исканиям... Но, пожалуй, о внутренних заботах автора больше говорили его строки о разобщенности театров, о недооценке театральной этики, о том, что роль режиссера, «к сожалению, ослабляется частично из-за внутренней раздробленности

театра, из-за мелких, эгоистических интересов отдельных его актеров».

Однако нужны спектакли — чем же еще подтвердить режиссеру свои творческие намерения?

Завадского привлекла «Повесть о директоре МТС и главном агрономе» Г. Николаевой. Он поставил ее в конце сезона 1954/55 года. Будни МТС, прозаические диалоги о клевере и кукурузе, о тракторах и сенокосилках... Но подкупал образ молодого агронома Насти Ковшовой. Завадский поручил роль актрисе Т. Черновой. Он стремился укрупнить в характере героини все чистое, живое, бескомпромиссное. Самоотверженность порыва — вот что важно, тревога за нестроение жизни, гнев на несправедливость, безответственность, бюрократизм. И в «Первой весне» (так назывался спектакль) Настя — Чернова, не размышляя, бросалась на землю, мешая плохо отремонтированным тракторам выйти в поле.

В такой «деревенской оболочке» приоткрывались тогда потаенные переживания Завадского. «Хороший лирический спектакль о колхозе, как представляют его люди, в колхозе не бывшие», — сказал ему за кулисами один из актеров. Что ж, пусть так! Всему свое время. Он и сам ощущал пределы достигнутого, «робость» поиска.

Неожиданное приглашение в братскую Болгарию помогло Завадскому отвлечься и издали посмотреть на происходящее, обрести творческое равновесие. Обилие новых впечатлений, приподнятая атмосфера в ту пору еще необычных заграничных гастролей, щедро воздаваемые знаки почестей и уважения восстанавливали душевное равновесие.

Затем посещение Индии. Поздним вечером 25 января 1955 года группа во главе с поэтом Алексеем Сурковым прибыла в Дели. А на следующее утро советских гостей повезли на парад, посвященный национальному празднику провозглашения республики.

Завадский с удивлением смотрел на пеструю толпу людей в красочных костюмах. Потоки их торопливо двигались к центральному проспекту, где через полчаса должен был начаться парад. Великолепные, как падишахи восточных сказок, старики в парадных чалмах и тюрбанах, с живописными пушистыми, холеными бородами и усами ехали на... велосипедах. Женщины в разноцветных сари тащили за руку ребятишек.

Парад произвел впечатление ошеломляющее. Сначала

продефилировали в четком строю воинские части. В арьергарде двигались всадники на верблюдах, гордо шествовали разукрашенные слоны. Потом началась театрализованная часть: на грузовиках и колесницах мимо зрителей проплывали картины и пантомимы, отражающие жизнь, нравы, культуру и искусство всех штатов Индии. Сколько там было изобретательности, вкуса, неповторимого своеобразия! Какое богатство национальных типов, костюмов, какое разнообразие танцев!

Все в стране Завадскому казалось «театральным в лучшем смысле этого слова», все пронизано искусством. То, что он увидел, превзошло все ожидания! Не только парад, но и торжественные свадебные процессии на улицах и в садах, иллюминированных гирляндами разноцветных лампочек, и пышные приемы в честь русских гостей, и экзотические, поражающие мастерством памятники архитектуры, и храмы с их богослужением. Священные коровы, обезьяны, слоны, попугаи, павлины. Кобры, которых за недорогую плату их владельцы готовы стравить с мангустами.

Запомнилась ночь: возвращение в гостиницу после визита к известному индийскому поэту Валлатхоле, ожидание парома у широкой, таинственно мерцающей, всплескивающей реки. Стрекот цикад, странные, незнакомые крики из леса. Наполненный звуками и шорохами ночной воздух вдруг открыл, сделал понятной связь между индийской музыкой и природой, у которой музыка заимствовала свои мелодии, тембры, ритмы. Завадский не переставал удивляться тому, с какой органичностью соприкасаются и переплетаются в индийской культуре разные искусства. Трудно было сказать, где кончается танец и начинается пантомима и оба переходят в театр, а поэзия — в музыку.

Конечно, Завадского интересовал театр. Он увидел знаменитое классическое представление в стиле Катхакали и индийские танцы, спектакли из современной жизни и классические, профессиональные и любительские. В Мадрасе поразило театральное действо на мифологические темы режиссера Раджаманикама. Его труппа состояла из 200 человек — и только из мальчиков, которыми исполнялись и женские роли. В спектакле сцены стремительно сменяли друг друга, они шли на фоне декораций в духе народных лубочных картинок, которые во множестве Завадский встречал на стенах индийских лавчонок, жилищ. В событиях пьесы участвовали люди

и боги. Трехглавый Шива, шестиглавый сын его Субрамания с тремя парами рук, Ганеша, другой его сын, — маленький ребеночек с толстеньким животиком и огромной слоновой головой. На подмостках совершались пение, танцы, драма, всевозможные превращения под грохот и вспышки молний. Все было как будто очень наивно, архаично. Но Завадский изумился тому, как горячо и непосредственно реагировал зал, как дружно хохотал — будто речь шла о современной пьесе на злобу дня. Представление завершилось общим грандиозным пиршеством, где боги и люди праздновали свадьбу Субрамании.

Спектакль вызвал много размышлений. Завадскому вспоминалась недавняя беседа с индийским писателем Мульк Радж Анандом, который темпераментно говорил о том, что Индия должна развивать свое театральное искусство на основе народных традиций. Не только утверждение национальной самобытности ощутил Завадский в художественном творчестве индийского народа, но и его особый вкус к жизни — во всей ее красочности, многообразии, полноте. И особую, далекую от европейских канонов эстетику. Как тут быть с критериями реализма, где начинается и где кончается достоверность жизни, правда чувств?.. Месяц, проведенный в Индии, пролетел как один день, он казался похожим на счастливую сказку. Да он и был таким.

Годом позже сбылась давняя мечта Завадского — он посетил Францию, повидал Париж.

По фильмам и описаниям город представлялся грандиозным, декоративно-эффектным. В действительности он оказался иным — более волнующим и содержательным. Шум и крикливость, многолюдье, нарядность, стремительность движения торговых проспектов были где-то рядом. А сущность Парижа виделась в удивительной сосредоточенности, в торжественной значительности его переживших века домов, древних площадей и улиц. Бродя по ним вместе с режиссером Андре Барсаком, Завадский поймал себя на мысли, как просто, свободно и непринужденно чувствуешь себя в этом чудесном городе! В маленьком кафе «Пале-Рояль» выпили кофе. На спинках соседних диванов он увидел таблички: Вольтер, Наполеон, Тальма. Завадский подружился с Барсаком и его семьей, считал потом эту встречу одним из самых дорогих приобретений в поездке.

Затем путешествие по Франции.

Авиньон. Здесь происходит знаменитый Авиньонский

театральный фестиваль... В тридцати километрах от Авиньона, в Оранже, путешественникам предстали величественные руины древнего театра, который вмещал до 10 тысяч человек...

В Страсбурге Завадский выступил с докладом о современном театре. Множество вопросов обрушилось на докладчика, французов интересовали репертуарная политика, положение актеров и, конечно, творческие планы режиссера.

Почти во всех городах Завадскому приходилось выступать перед сеансами советских фильмов, участвовать во встречах с общественностью. Потом снова был Париж. И еще спектакли, спектакли... Остроумно, иронично сыгранная оперетта «Пампанилла» в тулузском театре «Капитоль», великолепный Пьер Брассер, которого он смотрел в пьесе Ж. Ануйля «Сквозняк», «Сирано де Бержерак» в Театре Сары Бернар, «Семья Арлекина» в Театре Антуана, где была показана эволюция основных персонажей комедии дель арте, вошедших в историю мирового театра; пьеса Пьера Анри Ру «Очертя голову» в «Театре дез Амбассадер».

Разумеется, Барсак свел Завадского и на свою постановку пьесы Марселя Эме «Лунные птицы» в театре «Ателье». Спектакль оказался умным, острым, веселым, задорным. Это была история о том, как в одном учебном заведении молодой репетитор внезапно обрел странную способность превращать людей в птиц. Первое время он пользовался своим даром осторожно, для защиты поруганной добродетели, но мало-помалу стал увлекаться и все чаще превращать людей в птиц. А главное — он начал утверждать, что, лишая своих жертв способности мыслить, он дарует им счастье! («Так обычно говорят люди, облеченные неограниченной властью», — писал драматург М. Эме в предуведомлении, напечатанном в книжечке-программе спектакля.)

Из поездки, длившейся двадцать дней, Завадский вынес много наблюдений. Нашел подтверждение некоторым своим предположениям и взглядам. Удостоверился в том, что русские и французские деятели театра могут великолепно понимать друг друга, залогом тому — чувство глубокой симпатии, которое он ощутил по отношению к России и ее народу.

Стилистика французских спектаклей не раз заставила Завадского вспомнить о когда-то уже им виденном, об опыте русского театра 1910—1920-х годов... Много там

было капризных излишеств, пестроты и вычурности, но многое, оказывается, не устарело.

У французов подкупала раскрепощенность режиссерского и актерского «языка», стихия веселого праздника, атмосфера непринужденного театрального сочинительства. Франция разбередила воображение, одновременно усилив чувство неудовлетворенности собственным творчеством.

С воспоминаний о вахтанговской юности начались поиски новой темы, нового спектакля. Потом вспомнился один из неосуществленных замыслов Станиславского, который думал поставить в Первой студии «Испанские интермедии» Сервантеса, а в антракте в фойе показывать испанские танцы.

Завадскому давно хотелось снова вернуться к Шекспиру. К веселому, любящему юмор и смех Шекспиру! Само время настойчиво будило в душе режиссера жизнерадостные турандотовские струны. Шекспир в своих комедиях был великим жизнелюбом. Он-то понимал, что унылая и пасмурная будничность, холодная рассудочность и отсутствие юмора — великие грехи против человечества! Он умел озорничать и находил высокую прелесть в остроумной шутке.

Завадский остановился на «Виндзорских насмешницах», но испытывал поначалу неуверенность. Пьеса великолепна, а вот ее постановки на русской сцене большого успеха не имели никогда. Великие русские комики почти не играли Фальстафа.

В «Виндзорских насмешницах» Завадского привлекла тема, звучащая в словах миссис Пейдж:

> Пускай отныне будет всем известно,
> Что может женщина веселой быть и честной.
> Верны мужьям виндзорские насмешницы,
> А в маске благочестья ходят грешницы.

Режиссер увлекся и с возрастающей энергией стал сочинять спектакль. Вспомнился и опыт работы над предвоенным «Укрощением строптивой». «Виндзорские насмешницы» должны были восстановить распавшуюся связь театральных времен. В новом спектакле Завадский попытался улыбнуться прежней улыбкой.

Помолодевший режиссер, как бывало в студийные времена, дал волю фантазии. Его особенно волновало стремление установить новые связи между сценой и залом, исполнителями и публикой. «Надо сделать так, чтобы зрители сами как бы участвовали в этом празднестве и веселье», — говорил постановщик участникам спектакля.

«Виндзорские насмешницы» — их премьера состоялась 14 мая 1957 года — появились в пору, когда начинались бурные дискуссии о природе театра, о его будущем. Некоторым казалось, что недалеки времена, когда театр окончательно и бесповоротно будет вытеснен кино и телевидением. Завадский спорил, возмущался, стремясь на практике защитить права дорогого ему искусства.

— Телевидение? Оно разъединяет зрителя и актера. Зритель сидит перед стеклянной стеной, которая напрочь уничтожает непосредственность его общения с актером. Сидит в халате, позевывает, отвлекается посторонними вещами — мрачный одиночка! А что может быть страшнее одиночек! Нет, театр не умрет никогда, потому что это искусство, рождающее коллектив, единство людей. В зале садятся рядом незнакомые люди — пусть познакомятся, пусть заживут общим настроением, единым чувством!

Завадскому мечталось, что представление должно начинаться задолго до поднятия занавеса, еще за пределами театра: по улицам города разъезжают ярко разукрашенные грузовики с факелами, свистульками, с жонглерами и клоунами, зазывающими публику на веселый карнавальный спектакль.

Кавалькады и поездки по городу театру не разрешили. Но в вестибюле зрителей встречал зазывала. Стоя на помосте у размалеванного занавеса, он в рупор приглашал всех поспешить в зал.

В спектакле появлялся вымышленный Завадским Ведущий (А. А. Консовский) — своего рода посредник между сценой и залом. Актеры во время действия отпускали шуточки на злобу дня. В антракте действие перехлестывалось в фойе, там зрителей поджидала «ярмарка», где толпу развлекали жонглеры, мимы, клоуны, продавцы воздушных шаров, гадалки, художник-моменталист.

Иронию, озорную стихию раскованной игры стремился режиссер вернуть на сцену. Театр смеялся над незадачливыми похождениями стареющего волокиты Фальстафа (К. Алексеев), над вздорностью столкновений доктора Каюса (С. Цейц) и пастора Эванса (Н. Бродский), над остроносой, языкастой сплетницей миссис Квикли (Т. Оганезова).

Постановщик декларировал свое стремление сделать спектакль современным, сегодняшним. В той мере, в какой «Виндзорские насмешницы» утверждали свободу чувств, славили юмор и озорство, высмеивали ханжество и чванство, они были близки современному мировосприятию. Но иногда вкус изменял театру, злободневность мельчилась, «перекличка» веков звучала прямолинейно. Реплики Ведущего подчас становились назойливыми. Нужно ли было каждый раз комментировать «подтекст»? Слендер делал несколько па, и Ведущий объявлял: «Вот основоположник современного липси»; или о Бардольфе, подающем пиво: «Он хочет из пены построить, как это в XX веке называется... дачу».

Спектакль вызвал сдержанные отклики.

Огорченный, но не обескураженный режиссер не собирался уступать. В поиске всегда есть риск — что-то обретается, что-то не выдерживает проверки временем. Так что же? Бросить искать? Ни в коем случае!

Когда через три года в руки Завадского попала пьеса датского писателя Кнута Сандербю «Бунт женщин», он загорелся мыслью — продолжить, развить найденное в «Виндзорских насмешницах». К тому же, как ему казалось, пьеса предостерегала об опасности грядущей войны, которая неизбежно обернется гибелью культуры, принесет человечеству невосполнимые потери.

Режиссера захватили возможности нового эксперимента, ему вновь хотелось блеснуть озорством, пофантазировать. Он поставил задачу более энергично, чем когда-либо раньше, вовлечь зрителя в атмосферу действия. Пусть спектакль начнется до поднятия занавеса, в фойе, пусть продолжится в зрительном зале и снова перенесется в фойе! А к финалу надо так расшевелить, разогреть зрителей, чтобы их волей, порывом, их наказом (если возникнет митинг — прекрасно!) все новейшие средства разрушения были бы повернуты на пользу человечеству!

«Сказка-фарс с отдельными драматическими моментами и древнегреческими цитатами, по мотивам пьесы К. Сандербю» — так назвали свою композицию авторы Назым Хикмет и Виктор Комиссаржевский. Надо сказать, что и К. Сандербю не был оригинален — он лишь модернизировал аристофановскую «Лисистрату». Бунт женщин, отказавшихся от исполнения супружеских обязанностей, уничтоживших запас брюк в стране, охлаждал воинственный пыл мужчин, готовых было развязать войну. Таков сюжет.

В некоторых драматических моментах спектакля Завадский достигал живой злободневности.

«Твое поле — кусочек земного шара, — говорила предводительница бунта Мюкелена (В. Марецкая) крестьянину, который хотел вернуть жену домой, — если взорвут всю землю, погибнет и твое поле».

К сожалению, режиссер не заметил другого. Затрагивая антивоенную тему, пьеса воплощала ее ходульно, иллюстративно, с однозначной элементарностью. Это повлияло на уровень спектакля. В азарте работы не почувствовал Завадский и того, как живые моменты стали теряться в фарсовой стихии сценического действия, беда которого была в поверхностном понимании комического. Буффонада не достигала сатирический силы. Памфлетность глохла в каскаде легкомысленных шуток и двусмысленных ситуаций. В центр выдвинулись пикантности быта «без женщин». Мужчины изнемогали под бременем забот, неудобств и любовной тоски — иллюстрации этого «тезиса» посвящено большинство эпизодов.

Спектакль был эклектичен. Драма перебивалась буффонадой, публицистика безуспешно спорила с фривольными парадоксами, высокую комедию теснили полуэстрадные антре. В разных жанровых манерах действовали и актеры.

Чем объяснить неудачу Завадского? Почему режиссер, обычно тонко чувствующий природу театра, вдруг оказался соавтором примитивно-агитационного зрелища? Увлеченный изобретением аттракционов, Завадский словно уже не замечал серьезности проблемы, которая совсем не отошла в прошлое. Буффонадой здесь не отделаешься — нужен масштаб политической сатиры, а ее-то в спектакле и не было. Романтик и веселый насмешник оказался не слишком удачливым памфлетистом. Сатирическая резкость несвойственна его таланту.

Русло комедийных спектаклей Завадского вдруг уперлось в тупик. И чем упрямее режиссер стремился «продолжать» его, тем очевиднее становилось, что продолжения не предвидится. «Бунт женщин» обозначил драматический рубеж одного из направлений творчества.

На каком же направлении искать, как, куда двигаться дальше, не утрачивая себя? Тогда, во второй половине пятидесятых, художнику помогло время — продиктовало ответы, расставило акценты, определило перспективу.

Однажды в театре в кабинет Завадского пришла В. П. Марецкая:

— Я прочла новую книгу Н. Е. Вирты. Мне кажется, что из нее можно сделать инсценировку. Это будет интересно, есть драма, есть характеры. Тема сегодняшняя, живая: нравственный мир человека...

Так на столе режиссера оказался роман «Крутые горки». Завадский быстро прочел его. Решил — ставить!

Ему вспоминались многие спектакли, посвященные современной деревне. Что мешало зрителям воспринимать их, почему так часто возникала в зале холодноватая отчужденность? Не потому ли, что действие порой виделось как нечто далекое, не имеющее прямого отношения к зрителям? В размышлениях режиссера родилась и окрепла мысль: пусть в спектакле будет посредник. Автор, который станет помогать залу лучше понять события, характеры. Ведь жизнь крестьянина кровно связана с жизнью рабочего человека, интеллигента. Завадский попросил Вирту обязательно ввести в инсценировку роль «автора».

Когда писатель принес готовую пьесу, она напугала режиссера, дирекцию: материал острый, драматургически интересный, но чрезвычайно мрачен общий колорит — развалившийся колхоз, подробно выписаны хапуги, лодыри, разгильдяи... Было ясно, что в таком виде пьесу ставить нельзя. Только что отшумела полемика по поводу романа «Не хлебом единым», печать обвиняла Дудинцева в искажении действительности. Внутри театра, естественно, никому не хотелось навлечь на свои головы подобные обвинения...

Началась упорная, трудоемкая работа. В нее втянулся и автор, который пошел навстречу театру и многое дописал, переделал.

Завадский возлагал на новую инсценировку большие надежды. Театр продолжало лихорадить. По-прежнему не очень благополучно обстояли дела с посещаемостью. В отборе современных пьес в последние сезоны сумятица, снизились критерии, спутались ориентиры. Завадский нервничал.

Летом 1957 года Театр имени Моссовета гастролировал в Киеве. Поздним вечером после одного из спектаклей в гостинице директор театра М. С. Никонов и Завадский собрали совещание с участием небольшой группы ведущих актеров — Мордвинова, Марецкой, Плятта... Речь шла о будущем театра. Говорили горячо, с болью

о неблагополучии с репертуаром, о падении престижа театра, о необходимости решительно менять курс управления коллективом. Завадский сидел, опустив голову, ему было не легче от того, что не он постановщик этих посредственных спектаклей. Он не хуже других понимал — сейчас все надо сделать, чтобы восстановить репутацию театра. «Виндзорские насмешницы» чаемого результата не дали, что же остается?

На импровизированном ночном совете «пятерка» решила формировать репертуар только из достойных пьес, укрепить режиссуру и труппу. Ближайшей задачей был признан выпуск пьесы Вирты: если театр выиграет на колхозной теме — это послужит хорошим началом на новом пути.

Сценическое решение «Далей неоглядных» (так стала называться пьеса Вирты) кристаллизовалось в процессе репетиций. Завадский искал его вместе с актерами, будил их инициативу. Менялись сюжетные ходы, возникали новые эпизоды, новые персонажи. Работа вдруг оказалась для всех очень увлекательной.

Среда и быт деревни, жанровый колорит мало интересовали Завадского, они обозначались сдержанно, лаконично. Его внимание сосредоточилось на психологии людей, на борьбе сердец и умов. В центре действия — новый председатель колхоза Хижняков (его роль репетировал Дубов), секретарь райкома Ракитина (Марецкая), их сложные отношения.

— Идите от логики жизни, от правды, не надо изображать некий абстрактный «народ», вы сами и есть народ — боритесь, действуйте, добивайтесь, — требовал Завадский от исполнителей. Он легко соглашался, когда встречные «находки» оказывались содержательными и убедительными.

— Нет, не могу, не понимаю, — запротестовала на одной из репетиций Марецкая. — Моя Ракитина не станет так вести себя в обстоятельствах пьесы. — У Вирты Ракитина полюбила Хижнякова, человека честного, чистого, принципиального, но попавшего в беду: ему грозит позорное изгнание из колхоза. По тексту пьесы Ракитина здесь безмолвствовала, самоустранялась. — Этого не может быть — если Ракитина его любит, знает, до конца уверена, то обязана его защищать! Да, защищая свою любовь, и не только ее, а правду и справедливость, я до кого хочешь дойду, доказывая свою правоту!

Так родилась сочиненная Марецкой (и принятая ав-

тором) сцена у секретаря обкома, к которому Ракитина приходит за помощью.

Премьеру «Далей неоглядных» играли в канун 40-летия Октябрьской революции. Театр заставлял поверить в достоверность сценических характеров, пробуждал сочувствие к нелегким людским судьбам. Победы эти были, конечно, актерские, но состояться они смогли именно в рамках решения, которое было предложено Завадским.

Режиссер тогда вновь возвращался к мысли о том, что тенденция современного театра — это постепенное «укрупнение» актера. «Укрупнял» актера и спектакль «Дали неоглядные». Внимание зрителей привлекалось прежде всего к людям, к их напряженно-задумчивым лицам, проникновенному, исповедническому тону слов. Сценическое действие часто переносилось на просцениум, который ступенями спускался в партер.

Умным, душевным собеседником зрителей становился Автор (Р. Плятт), который то действовал как прямой участник событий, то комментировал происходящее со стороны. Раздумчиво и искренне звучали его монологи о дружбе, призвании, о любви. Автору до всего было дело. Поступки персонажей вызывали в нем улыбку и радость, иногда горечь, сострадание. Человеком активной совести, замечательных нравственных идеалов представал Автор в спектакле, пафос которого был обращен против равнодушия, эгоизма, лжи. Открытое, интеллигентное лицо, страдальчески-чуткие глаза, улыбка Ракитиной — Марецкой — в них прочитывались непоказная твердость характера, верность долгу и вместе с тем женственность, обаяние, мягкий лиризм.

Завадский стремился, чтобы его герои были простыми и человечными, не вызывали бы ассоциаций с ходульными «железными» или «бетонными» положительными персонажами иных конъюнктурных драм. В готовом уже спектакле постановщик вычеркнул из режиссерского экземпляра финальную реплику, взятую из давней тихоновский баллады: «Гвозди бы делать из этих людей, не было б в мире крепче гвоздей».

В сценических приемах «Далей неоглядных» Завадский сочетал суровость, лаконизм, лирику, юмор. Он убирал с подмостков все, что могло помешать свободе движений актеров, непринужденности их порывов. Примечателен один из отзывов, в котором угадывалась полемика с некоторыми предшествующими работами коллектива: «Театр предпочитает здесь суровость — сусальности, правду — прикрашенности, отбор — пестроте». Подвижные экраны становились фоном действия, перебрасываемого из города в деревню, из избы под открытое небо. Хижняков встречался с Ракитиной, и только заиндевевшее деревце с прильнувшим пластом «снега» обозначало время года и место действия... Настенный ковер с расписными астрами и громоздкие часы с гирями характеризовали городскую квартиру Хижнякова, где властвовала его жена-мещанка... В деревенской светелке Хижнякова горела керосиновая лампа и стояла железная, по-солдатски застланная кровать...

Простор на подмостках был под стать свободе чувств и поэзии мечты героев. Завадский и художник спектакля А. П. Васильев раздвигали границы сценического мира, щедро вводили образы русской природы. На светлом занавесе и двух панно по бокам возникали цветные проекции — картины раздольных полей, крутых, изборожденных черными колеями холмов, бревенчатых изб в тени берез. В этом сценическом просторе открывались цельность, ясность и выразительность режиссерского замысла.

В пьесе привлекала свежесть и непосредственность зарисовок с натуры, за героями угадывались их живые прообразы.

Но, вероятно, справедлива также была критика, когда упрекала Вирту в том, что конфликт пьесы мог быть острее и значительнее, — Завадский не без удивления читал эти строки.

Благополучный конец, который показывали под занавес, нередко рассыпался, как только зритель поворачивался лицом от сцены к жизни.

В торжестве Хижнякова был оттенок декларативности. Театр стремился провозгласить и утвердить добро, недостаточно прослеживая его связи с самыми глубокими, сложными и острыми противоречиями действительности. Эта ограниченность была предопределена исторически. Тогда, в ноябре 1957 года, спектакль явился несомненным достижением театра. Необычайно важным он стал и в личной судьбе режиссера, в его творчестве явственно обозначилось новое направление, утверждавшее актуальную современную тему.

В середине пятидесятых годов стали преодолеваться тенденции нормативного холодно-декларативного или слащаво-лубочного искусства предшествовавшего време-

ни, когда правда идей, героика и патриотизм нередко представали в обезличенном, схематичном виде. Иллюстративность, бесконфликтность снижали силу воздействия и тех драматических произведений, которые поднимали темы благородные, важные. От общих мест и умозрительности к частной жизни, от неоклассицистского пафоса и парадности к обычному человеку и его будничным тревогам и заботам — таковы были особенности поворота в искусстве той поры. Обновленный интерес к личности, к нравственным задачам, к правде быта и психологии характеризовал наметившийся подъем художественного творчества.

Особенности движения культуры определялись дальнейшим общественным развитием. На обогащенной историческим опытом основе продолжали осмысляться диалектика роли и взаимодействия народных масс и личности в истории.

Более прочными становились связи искусства и действительности. Широкий отклик получили тогда спектакли по пьесам «Крылья» А. Е. Корнейчука и «Персональное дело» А. П. Штейна — в них привлекла острота реальных жизненных проблем. Прочно вошли в репертуар пьесы В. С. Розова «Вечно живые» и «В добрый час!», посвященные нравственным коллизиям. Обретали успех спектакли «Годы странствий» и «Иркутская история» по пьесам А. Н. Арбузова — их ставили многие театры страны.

В этом же ряду стоял и цикл спектаклей Завадского о современности, начатый «Далями неоглядными» и продолженный постановками «Битва в пути» Г. Николаевой, «Совесть» Д. Павловой. Режиссер назвал их большой многочастной поэмой о современности. В центр выдвигались темы ответственности человека, правды, совести, честности.

Образ за образом Завадский воссоздавал собирательный портрет людей определенного типа. Они бескорыстны и прямодушны, скромны и непритязательны. Им трудно, они подчас одиноки, их обуревали сомнения, но они не теряли веры в человеческое, в силу справедливости. Таковы герои спектаклей, в основу которых легли проблемы общественной жизни середины 50-х годов. Было в этих современниках свое, сегодняшнее и нечто коренное, национальное. О них можно сказать словами И. Е. Репина: «В душе русского человека есть черта скрытого героизма. Это внутрилежащая страсть души,

съедающая человека, его житейскую личность до самозабвения».

Значение нового цикла Завадского заключалось в том, что в сценических образах появилась бо́льшая, чем прежде, достоверность. В самой действительности утверждался тип человека, более смело вступавшего в борьбу. Опорой тому был процесс демократизации советского общества.

Новой главой многочастной сценической «поэмы» Завадского стала «Битва в пути». Инсценировку С. Радзинского и Г. Николаевой по ее роману Театр имени Моссовета ставил в 1959 году. Многое роднило спектакль с «Далями неоглядными», но было в нем и новое — режиссер пристальнее всматривался в события и глубже проникал в них, в сценическом замысле обнаруживалась бо́льшая гражданская зрелость.

Спектакль начинался так же, как и роман. Низкие ширмы обозначали стены московской квартиры Вальгана. За ними возникали мглистые очертания мартовской Москвы 1953 года.

Жизнь дала толчок тревожным раздумьям людей, подобных инженеру Бахиреву. Привычные ценности переосмысливались заново. Волновало будущее. Возникали новые конфликты в продолжавшейся борьбе с ложью, волюнтаризмом в руководстве экономикой. Одним из эпизодов захватившей страну «битвы» и было столкновение Бахирева и Вальгана (К. Михайлов). Покорение руководителей вальгановского типа формировалось в прежние годы и многое от них в себя впитало. Субъективно Вальган подчас и не ощущал, что нарушал моральные нормы, свой долг. Человеком иного склада, с большим запасом нравственной прочности был инженер Бахирев. И он не мог не вступить в конфликт с директором завода.

В «Битве в пути» Завадский продолжил поиски сценического претворения современности. Снова в центре герои и их борьба, актеры и их искусство. Самоуверенность, властность, привычку к позе обнаруживал К. Михайлов в своем Вальгане. Красноречивой стала такая бытовая подробность, как цветной директорский карандаш, который то и дело брал в руки Вальган. Режиссер вместе с художником А. Васильевым еще тщательнее, чем прежде, отбирали детали оформления. Показывая кабинет Вальгана, театр лаконично дорисовывал портрет руководителя, стремившегося придать парадный блеск сво-

ей власти. Высокие безоконные стены кабинета подавляли грандиозностью. Почетное знамя завода стояло в стеклянном шкафчике. Словно экспонаты музея, были расставлены чистенькие, аккуратные макеты электропечей...

Борьба Бахирева и Вальгана оставалась в центре. Но в их конфликт постепенно втягивались все новые люди, из сторонних наблюдателей превращаясь в активных соучастников. В энергичном развертывании и внутренней правде этого процесса заключалась гражданская сила спектакля, своеобразие замысла Завадского.

Здесь не один-два руководителя, как в «Далях неоглядных», преодолевали конфликт, а коллектив, объединенный общей целью. Более масштабное толкование сюжета было продиктовано не только замыслом инсценировщиков, но и гражданской целеустремленностью режиссера, стремившегося черпать из жизни. К этому времени относилось характерное признание Завадского: «Я сам когда-то думал, что спектакль можно создать сразу, начиная с цветка — начиная с целых сцен... Оказывается... самые глубокие корни спектакля должны уходить в жизнь».

Декретированием вальгановщину не сметешь — нужен народный опыт, заинтересованность и инициатива коллектива. Об этом побуждал размышлять спектакль. Одна из его кульминационных сцен — заседание партийно-хозяйственного актива. Завадский долго искал мизансцену. Ему хотелось и театральный зал сделать участником «собрания». Он расположил президиум за столом, фронтально к зрителям, а собравшиеся находились в рядах, на месте оркестровой ямы. Зрительный зал как бы соучаствовал в бурной дискуссии, решавшей судьбу бахиревского почина. За спинами сценических героев находились их живые прототипы. Спор, возникавший на подмостках, приобретал напряженность, публицистический размах. Прием не нов, но выигрышность его была бесспорной.

Завадский развертывал спектакль в ритме «битвы» — стремительном и нервном. Помогла кропотливая работа над инсценировкой, продуманное членение на эпизоды. Ритмической организации действия режиссер учился у кино. Он говорил о необходимости применять на сцене в значительно бо́льших масштабах технику, которой пользуется кино. Успешной пробой в этом плане явилась «Битва в пути». Влияние кинематографа на спектакль

подтверждалось критикой: «Театр обращается к опыту кино, чередует общие и крупные планы, щедро использует авансцену и целую систему занавесей и выгородок, смело прибегает к условному обозначению места действия... превращает инсценировку в цельное сценическое представление».

При таком понимании театрального стиля неизбежна ломка канонической формы драмы. Шедшие на сцене Театра имени Моссовета многоэпизодные инсценировки были не очень похожи на привычные композиции пьес. В их завершении всегда велика роль участников спектакля. Завадский дорабатывал текст в сотворчестве с автором и актерами. Поэтому варианты моссоветовцев сильно отличались от тех же инсценировок на других сценах.

Он одним из первых среди советских режиссеров начал тогда борьбу за сближение театра с современной прозой — процесс впоследствии принял широкий размах, время подтвердило его плодотворность.

...Театр имени Моссовета продолжал играть в здании на площади Журавлева. Периодически давали спектакли на сцене Театра имени Пушкина на Тверском бульваре, в филиале МХАТа, в летнем театре ЦПКиО. Но Завадский все более настойчиво хлопотал о собственном помещении — ближе к центру города. И вдруг...

Только что возведенное здание в саду «Аквариум» на Садово-Триумфальной первоначально предназначалось для Театра имени Моссовета. Затем решили отдать его оперетте. Строительство приближалось к концу. Однако оперетта по каким-то причинам колебалась. Было не вполне ясно, станет ли она переезжать. Завадский обратился в инстанции с просьбой предоставить новый театр его труппе. И нашел поддержку.

Неожиданно события приняли стремительный оборот. Режиссера вызвали в Министерство культуры и предложили немедленно въехать в здание и начать играть спектакли.

Так совершилось важное событие. Наконец-то Театр имени Моссовета обрел достойное пристанище. «Что ж, в огромном списке сцен, где играла моя труппа, эта, видимо, последняя», — думал Завадский, осматривая зал и подмостки своего нового театрального дома. В декабре 1959 года на этой сцене моссоветовцы сыграли первый спектакль.

ГЛАВА 8

ПОЭЗИЯ КЛАССИКИ

Первой постановкой Завадского в новом помещении стал «Леший» А. П. Чехова в конце января 1960 года. В это же время от Нью-Йоркского института по повышению мастерства в театральном искусстве поступило предложение принять участие в его работе — поставить спектакль по пьесе Чехова «Дядя Ваня».

Институт этот был создан для того, чтобы на практике знакомить американских актеров с различными режиссерскими системами, постановочными приемами и педагогическими методами. И тем самым обогащать, стимулировать развитие американского театра. Интерес американцев к системе Станиславского, ко МХАТу возник еще с момента его гастролей в США в начале 20-х годов. Именно в Америке была впервые издана (на английском языке. — *М. Л.*) книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Число его почитателей там продолжало расти. Руководству Нью-Йоркского института Завадский — непосредственный ученик Вахтангова и Станиславского — показался подходящей кандидатурой.

Незадолго до обусловленного визита американцы передали свою просьбу — заменить «Дядю Ваню» «Вишневым садом». У Завадского это не вызвало возражений, последнюю пьесу Чехова он хорошо знал, любил и даже мечтал поставить. Ему доставили экземпляр «Вишневого сада» на английском, в переводе известной деятельницы американского театра Евы Ле Галиен. За два дня до вылета, окончив вечерние телефонные разговоры, он раскрыл книгу.

И вдруг, к своему ужасу, ощутил, что не понимает пьесы, не чувствует ее. Он лихорадочно искал режиссерских подходов и не находил их. Как же быть? Но отступать уже поздно.

Утром с тяжелой головой и воспаленными глазами, мрачный Завадский бродил по квартире.

— Придется взять с собой русский экземпляр пьесы, еще раз перечитать, продумать... — Он отодвинул в сторону распахнутый чемодан и подошел к полкам с книгами. стал перебирать беспорядочно расставленные томики. пытаясь найти отдельное издание пьесы. Он переходил от полки к полке, но усилия оставались тщетными. И вдруг в его руках оказалась тоненькая книжечка в

изрядно потрепанном переплете. Завадский раскрыл ее и застыл от изумления — «Вишневый сад» издания театральной библиотеки Рассохина. На корешке наклейка: «Из библиотеки Евг. Вахтангова», а на титуле надпись: «Надежде Михайловне от Жени на память об общем друге Антоше Чехове. 1904 г.». Эту книгу Вахтангов подарил тогда своей будущей жене.

Волна воспоминаний вдруг как бы смыла беспокойство, удивительное чувство родилось в душе. Эта книга — доброе предзнаменование, сам Вахтангов благословляет его. Прочь сомнения! И вместо тревоги явились бодрость, уверенность, воодушевление — начну репетиции, и все станет на свои места!

В пути его волновало и интересовало больше другое: какими окажутся американские актеры? Ведь он знал их только по кино. Какие они в работе, в быту? То, что Чехова в Америке любят, как и во всем мире, известно, но что кроется за этой любовью? Что любят в Чехове, как его понимают? Не окажутся ли актеры слишком чопорными и профессионально избалованными...

Тревожила и политическая атмосфера. В тот период отношения между СССР и Соединенными Штатами осложнились, еще не затих скандал из-за шпионского полета американского летчика Пауэрса, сбитого над Уралом советскими ракетчиками.

И вот наконец после утомительного многочасового полета Нью-Йорк.

Институт помещался на 42-й стрит в небольшом белом двухэтажном домике. По узкой лестнице гостя проводили наверх, где показали маленькое фойе, зрительный зал человек на полтораста-двести. В кабинете директора отвели стол для него. Завадского ждали, и надо было сразу (время — деньги!) включаться в работу. Предстояло среди актеров, которых ему показали — они играли отрывки или читали, что называется, «с выражением» свои роли, — отобрать тех, с кем предстояло репетировать пьесу.

Для Завадского вскоре прояснились особенности игры американских актеров. Их своеобразие, без сомнения, определялось принципами, на которых основан американский театр. Постоянных театров в США нет, а есть труппы, созданные для данного спектакля, — они играют одну и ту же пьесу ежедневно иногда на протяжении нескольких лет. Актеров подбирают по типажу, как это делается в советском кино!

Завадскому казалось, что играют американские актеры не столько от себя, сколько самих себя. Систему Станиславского они представляют такой, какой она была до 1917 года. Они легко и свободно обращаются с текстом, но делают это так, что чеховский текст становится уже американско-чеховским. У Завадского создалось впечатление, что можно очень быстро поставить спектакль, если пойти за актерами. За неделю «развести» их по мизансценам, и они просто, естественно разыграют пьесу. И она окажется достаточно правдивой, но будет совсем не русской и, конечно уж, не чеховской.

Режиссеру стало понятно, что главная его задача — вскрыть образное содержание чеховского текста, а через образное — философское и музыкальное.

На первой репетиции присутствовало много членов института и, конечно, вездесущие американские репортеры. Завадский, подтянутый, собранный, в элегантном темно-сером костюме, белоснежной рубашке с галстуком-«бабочкой», сидел за рабочим столиком в полутемном зале. На столике горела настольная лампа и стояла вазочка с букетом левкоев. Рядом сидела переводчица.

Он стал задавать актерам вопросы: что они воображают, видят и слышат, когда говорят те или иные реплики пьесы?

— Когда вы, Гаев, встали утром? — На лице актера появилось выражение озадаченности.

— Хорошо. Ну а чем, скажем, завтракали?

— Русским завтраком: сосиски и пиво...

Завадский улыбнулся. Когда же он обратил внимание на пластику, сказал, что у актрис грубые, неженственные руки, это вызвало горячую, острую реакцию всех присутствующих. «Вы не понимаете, что такое руки барыни, которая привыкла ничего не делать».

Настороженность, чопорная торжественность атмосферы, которую Завадский ощутил вначале, стала таять. Почувствовав возникающий контакт, уловив доверчивую готовность слушать и принимать то, что он предлагал, режиссер начал вводить труппу в мир человеческих взаимоотношений, событий, в мир переживаний и образов чеховской драматургии.

На следующий день, 20 апреля, в «Нью-Йорк таймс» появился репортаж, озаглавленный: «Советский режиссер пять часов объяснял труппе двенадцать слов чеховского текста». Фоторепортер «подловил» режиссера в моменты, когда тот, увлекаясь, что-то показывал, энергично жестикулировал.

Но руководство института и коллектив актеров неизменно обнаруживали предельное внимание и самое доброе гостеприимство. Завадского поразили эмоциональность, непосредственность, почти детская наивность, с какой работали участники спектакля. И одновременно великолепная дисциплинированность, безукоризненная работоспособность. Удивляли и зрители американских театров — такую непосредственность, такие бурные эмоции увидишь нечасто. Зрители совершенно не стеснялись в выражении восторга, визжали, хохотали, чуть не падая со стульев, и вдруг застывали в абсолютном, что называется, гробовом молчании, когда действие требовало сосредоточенности...

В распоряжении Завадского имелось шесть недель. «Сколько бы ты ставил «Вишневый сад» в Москве со своими актерами, куда более близкими Чехову? — задавал он себе вопрос. — Не менее четырех-шести месяцев». И он отказался от постановки целого спектакля, ограничив работу первым и последним актами. Уже и этого многовато для столь сложного произведения.

Завадский постепенно осмелел и перешел частично на английский язык, дополняя речь режиссерским показом, намеками, подсказами. Поначалу актеры не знали, как к нему обращаться: мистер Завадский — слишком официально, Юрий Александрович — очень трудно. И они стали называть его «мистер Зи».

Здесь пришлось отступить от некоторых правил своей режиссуры. В Москве Завадский, как правило, не пользовался методом показа. Он считал, что это не лучший метод. Что к нему можно прийти только в результате длительной совместной работы, когда ты хорошо знаешь актера, а актер знает тебя и научился отбирать в показе то, что ему необходимо. Тогда показ не повлияет на своеобразие актерского исполнения, не поведет к обезьянничанью, недопустимому в театре... А уж тем более это нетерпимо там, где так дорого органическое исполнение, — в чеховских пьесах.

Но американским актерам приходилось на репетициях показывать, чтобы дать почувствовать далекие им особенности того или иного действующего лица. Приходилось говорить о старой России, ее обычаях, о характерах и манерах, о напевности речи и жестах.

Как и всегда, режиссер не торопился с мизансценами,

с нахождением окончательного рисунка ролей. Он решил вовсе не ставить перед собой никаких чисто постановочных целей, не решать чисто режиссерских задач. Важно было иное — воссоздать духовный мир пьесы, раскрыть ее человечность. Американцы не привыкли к такому методу, и это стало волновать дирекцию — они не видели привычных результатов режиссерского творчества. Завадскому ничего не говорили, но он чувствовал это беспокойство. Он знал, что приглашенный перед ним режиссер из ФРГ Юлий Шмидт за 45 дней поставил «Коварство и любовь» целиком... И тем не менее шел своей дорогой, намереваясь не на словах, а практически раскрыть и утвердить метод работы с актерами — метод Станиславского! Пусть почувствуют, что значит творчество без «приказательности», когда режиссер не диктует, а приводит исполнителя к мизансцене, когда мизансцена возникает в результате длительной и глубокой работы актера, органически вырастая из живых взаимоотношений между действующими лицами, в живом ощущении обстоятельств, обстановки и атмосферы событий.

И когда однажды мизансцены первого акта оформились вдруг в течение одной репетиции, американцы восприняли это как некое чудо.

Работа над чеховским текстом перемежалась с импровизированными беседами учебно-методического характера.

— Мне важно разбудить ваше творческое воображение, чтобы мой рисунок, моя мизансцена стали прямым выражением вашей внутренней жизни в роли. Если актер думает, что режиссер все сделает за него, то он живет малой долей самого себя, у него просто мало творческой души!

Я могу дать исполнителю жест, могу «с голоса» дать интонацию. Могу все это разработать, и у меня будет партитура роли, выраженная в точном рисунке. Актер может это взять и всю роль именно так и построить. Но какова должна быть взаимосвязь режиссерского рисунка и живого существа, скрывающегося за ним? Разве вы не видите иногда, что за режиссерскими мизансценами личность артиста, его глубокое человеческое содержание — самое ценное в актерском «я»! — уничтожены.

Я вижу исполненную роль, но не ощущаю дыхания, не чувствую присутствия художника. Так и музыкальное исполнение может быть очень точным, и тогда мы говорим: музыкальное, культурное исполнение, но творчески

немощное. Вы чувствуете, что не осуществилась «внутренняя музыка». Вы слышите только музыкальный покров, звучание нот, но там нет внутреннего смысла, внутренней сущности, которую должна выразить музыка...

Погружаясь вместе с актерами в мир «Вишневого сада», Завадский понял, какая это удивительная, чудесная пьеса! Быть может, наиболее сложная из наследия писателя, так остро сочетаются здесь трагизм и комическое. Каждый раз, репетируя последнюю сцену, он думал: «Как же так? Трагический финал Фирса, звук срывающейся бадьи, глухие удары топоров, печальная тишина запертого дома — и это самая оптимистическая из чеховских пьес?» Да, несмотря на такой финал, в наших ушах звучат звонкие голоса Ани и Пети Трофимова: «Здравствуй, новая жизнь!» Это звучит как приятие жизни, как утверждение ее бессмертия.

Кроме репетиций, постоянно возникали другие дела и заботы: приглашения на лекции, встречи за «круглым столом», семинары. На лекции о современной советской драматургии было особенно многолюдно: собрались молодые писатели, артисты, менеджеры шоу-бизнеса, представители печати. Слушали внимательно, подробно расспрашивали. Особенно интересовала постановка театрального дела, положение актеров.

Завадский оказался первым советским театральным режиссером, который приехал в Соединенные Штаты после второй мировой войны. Отчасти и поэтому таким сильным было проявленное к нему внимание. Его принимали и приветствовали как представителя великой театральной культуры, как посланца народа, с которым американские деятели искусства хотели дружить и установить более тесные культурные связи.

Неожиданно работу пришлось прервать. Завадский почувствовал недомогание, появились странные боли в горле. Осмотревший его врач нашел опухоль в области нёба. Данные рентгенологического анализа были неутешительны: «Оперировать! И без отлагательств!» Мысль о самой страшной, неизлечимой болезни напрашивалась сама собой. Ему предложили лечь в американский госпиталь. Нет, об этом не может быть и речи. Завадский спешно заказал телефонный разговор с Москвой, сообщил о досрочном возвращении.

Он пробыл в Нью-Йорке шесть недель, ежедневно репетируя по пять-шесть часов. Четвертого июня «Нью-

Йорк таймс» сообщила о его отъезде, в заметке говорилось, что он покидает Америку, приобретя там много друзей, которые высоко оценили его опыт и знания и восхищены благородством его характера и манер.

Два акта «Вишневого сада», однако, были завершены. Завадскому удалось присутствовать только на одном закрытом просмотре. Зал был переполнен, среди зрителей ряд известных театральных деятелей: Артур Миллер, находившийся тогда в США Джон Гилгуд.

Прощаясь с «мистером Зи», актеры преподнесли ему подарок — серебряный кубок, на котором выгравированы слова: «Юрию Завадскому от его труппы исполнителей «Вишневого сада», вместе с которыми он создал остров дружбы и взаимопонимания».

К подарку приложили письмо, в котором благодарили Завадского за то, что он «...открыл нам новый мир театра такой красоты и духовности, о котором многие из нас ничего не знали. Он ввел нас во внутреннюю жизнь человека такой глубины взаимопонимания и силы чувств, что у нас создалось впечатление, что мы как бы впервые имели возможность проникнуть в тайники души и услышать музыку Чехова».

Встречавшие Завадского на Шереметьевском аэродроме столицы с трудом узнали его. Усталой походкой с трапа сошел человек с бледным, почти зеленым лицом, потухшими глазами. Он почти не слышал обращенных к нему слов и восклицаний. Потеря слуха... Что ж, значит, метастазы уже...

В больничной палате, куда его поместили, просил докторов честно сознаться, сколько ему еще осталось жить. Пробовал бодриться, улыбаясь, говорил: «Что ж, я неплохо прожил свою жизнь, есть что вспомнить...»

В течение месяца именитые ларингологи тщательно обследовали пациента. Никаких признаков заболевания они не обнаружили. О чем и сообщили со всей категоричностью, выписывая подопечного из клиники.

Состояние депрессии, в котором находился Завадский (оно, конечно, было вызвано и нервными перегрузками в поездке), еще продолжалось некоторое время, потом стало отступать. Но ведь в Штатах его смотрели не менее именитые и квалифицированные специалисты. И опухоль была — он сам ощущал ее. Что это, ошибочный диагноз? Загадка человеческого организма?

Постепенно текущие заботы театра возвратили его в обычное русло жизни. Душевное равновесие стало восстанавливаться. И все же пережитое потрясение «бездны мрачной на краю» не прошло даром. Он все не мог приняться за новый спектакль, лихорадочно перебирал и отбрасывал пьесы, звонил драматургам. Нет, не репетиции, не привычная работа с актерами поглощали теперь его время. Он много выступал — на конференциях, пленумах, коллегиях, представительствовал на форумах, семинарах, посольских приемах, встречал и провожал зарубежные делегации. Требовали времени и постоянные его общественные нагрузки — Комитет по Ленинским премиям, президиум правления Всероссийского театрального общества и т. д.

Прошло три года, пока в его руках не оказался материал, приковавший внимание. Это была инсценировка романа Д. Павловой «Совесть». По канонам драматургии материал явно не сценичный — вместо действия сплошные заседания. Но содержание конфликта было острым, глубоким. Тема двойной, тройной «совести», тема лжи, в одних ситуациях люди действуют по велению «личной», в других — по принципам «деловой» совести и т. д. Ему знакомы были эти психологические увертки, карьеристская скользкость, трусливое приспособленчество. А за всем этим огромная, вечная проблема цельности характера, тема единства, нравственного единства человека!

Да, ложь может родить только ложь, мысленно повторял он реплику центрального героя пьесы инженера Мартьянова. Вот об этом и будет спектакль! Каковы бы ни были «обстоятельства», как бы круто ни поворачивалось время, долг каждого — хранить совесть чистой. Только это и дает право оставаться Человеком. Иначе гибель, разрушение.

Начинать пришлось с доработки инсценировки. Завадскому помогал один из очередных режиссеров театра — А. Л. Шапс.

Незадолго до премьеры «Совести», когда спектакль был уже в основе своей завершен, Юрия Александровича вызвали и настойчиво попросили поехать в командировку в Югославию. И он не устоял — согласился. Успокаивал себя тем, что оставшуюся по спектаклю работу вполне успешно могут завершить его помощники.

Вместе с критиком Пименовым, белорусским писателем Макаенком, армянским драматургом Боряном Завадский смотрел спектакли театрального фестиваля. Радостной была его встреча со своими учениками по ГИТИСу — молодыми югославскими режиссерами.

Но «Совесть» не выходила из головы, он так и не был уверен, правильно ли поступил, что уехал. Через неделю из телефонного разговора с Москвой Завадский понял, что Шапс очень обеспокоен — им обоим было ясно, что выпускается не рядовой спектакль. И он обратился к руководству делегации с просьбой разрешить ему прервать командировку и возвратиться в Москву. И он уехал.

В сознании Завадского, репетировавшего «Совесть», жило ощущение родственности коллизий и характеров с героями «Битвы в пути». Разве не похожи столкновения Вальган — Бахирев и Прошин — Мартьянов? И не родные ли братья Бахирев и Мартьянов? Так что же это — повтор темы?

Ответ подсказывала жизнь. В ней продолжали встречаться ситуации, подтверждавшие неисчерпанность конфликта, затронутого в обоих спектаклях.

«Хочу быть честным» — вот ваше «сквозное действие», — говорил режиссер исполнителю роли Мартьянова артисту Г. К. Некрасову. На этом характере сосредоточилось главное внимание.

Как много значило это желание — быть честным — и как недостаточно одного только желания. Чтобы отстаивать справедливость, нередко нужны воля, ум, напряжение всех сил души. В трудном положении оказался Мартьянов, став парторгом института. Директор Прошин хотел видеть в парторге послушного себе человека. В научной работе института — застой, рутина. Но сотрудники терроризированы Прошиным и боятся его. Мартьянов начинал возражать, и сразу вокруг него вскипала глухая борьба, возникала атмосфера отчужденности.

Завадский понимал, как важно сделать сценическое действие психологически конкретным, добиться живой узнаваемости характеров, достоверности. Малейшее огрубление, приблизительность были бы губительны. О сложных нравственных переживаниях, о совести говорить со зрителем приблизительным языком — дело, конечно, безнадежное.

Конфликт и борьба здесь часто уходят с поверхности жизни в ее толщу. При внешнем спокойствии, «благопристойности» отношений страшная непримиримость внутренних позиций. Режиссер искал тонких красок, психологической глубины в разработке партитуры спектакля.

Отступая в неравной борьбе, Мартьянов — Некрасов оставался верен себе. Негромко, почти хладнокровно говорил он Прошину (С. Годзи): «Вы редкий подлец». И так же тихо, лицом к лицу, наливаясь холодной ненавистью, отвечал Прошин: «Я вас раздавлю». И эта негромкость интонаций героев еще отчетливее раскрывала силу их вражды. Деловой разговор неожиданно становился объявлением войны.

Много сил отняла у режиссера сцена заседания бюро райкома, где участвовала большая группа персонажей. Как в таких обстоятельствах выявить индивидуальность участников спора? И Завадский вместе с актерами нашел выразительную мизансцену, красноречивые позы, скупые, но отчетливые жесты. Перед зрителем возникали живые типы людей, ненавязчиво прочерченное размежевание позиций.

Развертывая граждански захватывающую тему, Завадский, как и обычно, избегал публицистических обнажений, плакатной выразительности. Он заставлял зрителей размышлять и волноваться, воздействуя по-иному. Заостряя конфликт, разрабатывая психологию характеров, Завадский в их выражении сохранял реальные пропорции жизни, заботился о подлинности «фактуры».

Однако сценические подробности и детали строго отобраны. Достоверность не оборачивалась бытовизмом, житейской дотошностью. Искусно балансируя между бытовым правдоподобием и театральной подчеркнутостью, Завадский добивался художественного воздействия. Режиссер тонко ощущал грань между условными персонажами, масками и живым человеком на сцене.

Он не сомневался, что судьба Мартьянова должна взволновать зрителя. Вот почему режиссер часто оставлял Мартьянова наедине с залом — пусть в сочувствии зрителей он черпает силы. После заседания, где речь шла о его исключении из партии, Мартьянов — Некрасов неподвижно стоял на авансцене, лицо его каменело, и только разрывавшие тишину яростные аккорды рояля передавали меру его потрясения... Иногда прожектор выхватывал его лицо в горестных морщинах. А в тишине словно все еще звенел усиленный тысячью зрительских сердец мартьяновский вопрос Якимову: «Разве мало — чистая совесть?»

В «Совести» Завадский продолжил и развил принципы, найденные в ранее поставленных советских пьесах. Схожесть приемов свидетельствовала не только о цельности режиссерской манеры, но и о единстве формы, театрального стиля сценической эпопеи Завадского о геро-

ях-современниках. «Крупный план» актерского искусства, простор сценического пространства, многообразие средств и одновременно их строгий отбор, напряженные ритмы — это было в «Далях неоглядных», «Битве в пути» и в «Совести».

Завадский был удовлетворен тем, что «Совесть» имела большой зрительский успех, единодушно поддержана критикой. «А смотреть спектакль — интересно, — писали «Известия». — Он пробуждает ту душевную активность зрителей, которая и составляет самое дорогое в восприятии искусства. Происходит это оттого, что борьба за правду, которую ведут Мартьянов, Сартаков, Валя, лично, кровно волнует каждого из нас».

Летом того же, 1963 года Завадскому и Марецкой предложили поехать в Англию для участия в ежегодном Эдинбургском международном фестивале музыки и драмы.

...В Эдинбург лондонский поезд прибыл рано утром. Гости завороженно смотрели на проступающий сквозь дымку чеканный, почти черный на фоне лимонно-оранжевого неба силуэт древнего замка, нависшего над городом. Это походило на сказочное видение. А вечером во дворе замка Завадский и Марецкая смотрели представление «Вечерняя заря» — полуигру, полупарад в исполнении шотландских солдат.

А потом началась театральная конференция. Она проходила в старинном университетском здании Мак-Эванхолл.

Доклад английского критика Кеннета Тайнена показался Завадскому одним из наиболее содержательных. Многое в нем перекликалось с его собственными размышлениями. «В девятнадцатом веке, — говорил критик, — театр был своего рода пирамидой, которую увенчивала актерская звезда. Набросившись на сокровища прошлого, эта звезда кромсала и «перерабатывала» их, подгоняя к особенностям своего таланта. Все слышали о Гамлете Кембла, о Шейлоке Ирвинга. Обратите внимание на родительный падеж — им все сказано! Звезда командовала всем. Подвернувшемуся режиссеру оставалось только записывать мизансцены для будущих поколений!» Станиславского и других режиссеров-реформаторов, открывших в театре XX век, Тайнен назвал спасителями драматургов: «Они приняли сторону пьесы... они

укротили звезд, они внесли порядок в хаос индивидуализма».

Но с их легкой руки, замечал критик, режиссер нередко превращается в диктатора, который слишком много решает за актера и чересчур часто поправляет драматурга. Идеальная фигура в театре — режиссер-драматург...

Интересным для гостей из Москвы был и самый сбор «гвардии» мирового театра, драматургии, критики. Кого только не перевидали, с кем только не перезнакомились они в уютном фойе Мак-Эванхолла, на официальных приемах, в антрактах спектаклей. Первое заседание проходило под председательством Пристли. Среди участников оказались англичане — актеры Дороти Тьютин, Алек Гиннес, режиссеры Джон Декстер, Джоан Литтлвуд и Питер Брук, драматурги Уэскер и Арден, Американский континент представляли Лилиан Хеллман, лидер американского «театра абсурда» Эдвард Олби и маститый театральный деятель Гарольд Клерман; присутствовали швейцарский драматург Макс Фриш и французский режиссер Тайрон Гатри.

Завадский взял слово на второй день конференции, именно в этот день разгорелся главный спор — о путях развития драмы.

К огорчению, от заключительных заседаний пришлось отказаться. Режиссер спешил в Москву, он намеревался успеть к открытию сезона своего театра.

Близилось 150-летие со дня рождения Лермонтова, и Завадский все чаще задумывался о «пересмотре» «Маскарада».

Впервые он обратился к нему в 1949 году. Начатая тогда работа двигалась медленно, натужно, трудно. Приходилось преодолевать сопротивление чиновников от искусства, сомневавшихся в необходимости ставить лермонтовскую драму. Театру задавали вопрос, может ли пьеса «волновать советского зрителя», будет ли она понятна ему? Завадский продолжал репетировать, хотя и с остановками. Он декларировал свое стремление обличить в спектакле старое аристократическое общество, его нравственное разложение.

...В 1950 году работа прервалась почти на год. И лишь в марте 1952 года состоялась премьера. Привлекала темпераментная игра Мордвинова в роли Арбе-

нина, но печать скованности, приглушенности, камерности лежала на спектакле. Режиссер тогда почти свел на нет участие костюмированной толпы в сценах маскарада и бала. Едва слышно, где-то за сценой, звучала музыка. Неторопливо развертывалось действие. Снижались драматический накал страстей и романтическая экспрессия. Спектакль имел бытовую достоверность, но не достигал широких обобщений, маскарад и игорный дом не вырастали до символов.

На рубеже 1940—1950-х годов постановки классики нередко имели реставраторский, приземленный характер. «Маскарад» Театра имени Моссовета не был исключением. Завадский потом несколько раз «освежал» его, вносил поправки. Но спектакль все более старел, костенел, из него уходил живой нерв, старели и исполнители.

Недостатки спектакля становились все очевиднее, режиссер позднее и сам признался, что ставил его «с оглядкой». О ложном академизме, холодности и умозрительности постановки говорил и Мордвинов. Спустя десятилетие после премьеры 1952 года актеру довелось прослушать ее запись, сделанную тогда для радио: «Я прослушал... и ужаснулся. Неужели у меня бывали такие спектакли, ужель я так могу опустошать свое исполнение?! Это нестерпимо». И Мордвинов со свойственной ему решительностью заявил, что возражает против перевода этой записи на пластинки.

Последние два года перед лермонтовским юбилеем «Маскарад» почти не появлялся на афише театра.

Снова перед Завадским встал вопрос о том, как же сейчас надо играть классику. Что надо сделать, чтобы спектакль был не вечером воспоминаний, а вечером вдохновения. Надо так построить спектакль, чтобы он не столько уводил в прошлое, сколько звал в завтра, чтобы он как бы очищал людей, стал трагическим реквиемом, оплакивающим, но не убивающим.

Режиссер искал новое решение спектакля. Нет, это будет не возобновление. Хотя, конечно, останутся прежними некоторые исполнители центральных ролей — Мордвинов, Плятт (Казарин), Лавров (Шприх), останутся сорежиссер И. С. Анисимова-Вульф, художник Б. И. Волков.

Завадский обратился к актерам: «Надо искать все заново. Поиски должны быть встречными, нужны ваши подсказки, предложения. Надо сделать спектакль и реалистичным, и предельно поэтичным... Я не хочу вульгарной социологии, хотя социальные силы не должны потеряться за фантастикой... Что нужно актерам? Не нужно «присутствовать», нужны страсти... Тема чести у нас недостаточно прочерчена, а между тем это лермонтовская тема, тема дуэли. Это то, из-за чего погиб и сам Лермонтов... «Маскарад» таит в себе взрывчатую силу, стремительный темп, внутренний полет, насыщен страстью, лирикой подлинных чувств».

Размышляя над пьесой, режиссер включал ее в контекст русской классической литературы XIX века. Он находил общие черты в творчестве Лермонтова и Достоевского, работая с актером А. Консовским над ролью Неизвестного, говорил о «чрезвычайной близости» Неизвестного образам Достоевского. Завадский был тогда увлечен книгой М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», которая в 1963 году вышла из печати вторым, переработанным и дополненным изданием. На режиссера оказали воздействие идеи книги о «карнавально-мистериальном пространстве и времени», мысли о том, что «карнавализация... позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни определенной ограниченной эпохи до предельно универсальной и общечеловеческой мистерийной сцены».

— Прошлый вариант спектакля в силу условий времени был медленным, тяжелым, тяжелодумным. Теперь нам надо зарядиться карнавальной сутью пьесы. Все должны жить, как живут персонажи, — на пределе, у дороги, задавая судьбе свой последний вопрос, — призывал режиссер исполнителей.

Итак, нужен совершенно новый спектакль. Его необходимо насытить романтической страстью, ввести в него лермонтовскую скорбь, негодование, фантастику, перестроить весь ритм, все развитие событий. Завадский хотел приблизить классика к своему времени, хотел заставить людей задуматься над тем, что в жизни существует еще что-то, помимо мыслей и забот, которыми они заняты повседневно. Должна же быть в жизни и высокая поэзия, и музыка!

И поэтому музыка займет в сценическом действии важное место. она даст ему тон, подчеркнет смысл. Она будет пронизывать весь спектакль. Завадский организовал запись на магнитофонную пленку оркестра из восьмидесяти участников. А потом на репетициях добивался органического наложения на эту запись «живого» орке-

стра: ему необходимо было, чтобы в какие-то моменты музыка уходила за кулисы и звучала оттуда, чтобы возникло движение музыки в пространстве.

Спектакль должен вырастать из музыки и уходить в музыку. Он и начнется с оркестровой увертюры. А поможет этому Дирижер. Завадский вспомнил, как когда-то использовал этот прием — появлением Дирижера начинались его «Волки и овцы».

В «Маскараде» Дирижер тоже будет открывать действие. Но не только — он поведет его.

На репетициях Завадский говорил артисту А. И. Костомолоцкому — исполнителю роли Дирижера: ваш герой дирижирует сперва симфоническим оркестром, потом волшебным, подвижным оркестром, потом Музыкой, затем спектаклем и, наконец, страстями, стихиями и судьбами!

По замыслу режиссера Дирижер в «Маскараде» — это и воплощение авторской совести, лермонтовской романтической души, и средоточие гражданского темперамента театра, и олицетворение трагического рока. Да, «пусть свершится судьбы определенье»!

Таким он и возникал в спектакле. Звучала темпераментная, напряженная, острая музыка Арама Хачатуряна. За пультом стоял строгий, с бледным гордым лицом и пристальными глазами старик. Его переполняли чувства. его порывы граничили с исступлением. Слитые с музыкой, высоко взлетали его руки, и когда они обращались то к одному, то к другому герою, казалось, что это повелевающие взмахи Судьбы.

Дирижер — Костомолоцкий был всевластен и величествен. Он, как и добивался Завадский, стал тем Посредником, который выполнял и функцию античного хора, музыкально прокладывал мостик между залом и той давней эпохой. Дирижер соединял времена, обнажал в преходящем вечное. В какие-то моменты он неожиданно поворачивался и смотрел на зрителей долгим суровым взглядом. В этом его движении было нечто волнующее — чувством боли за поруганных, за всех людей, «прижатых веком», объединялись зал и гордый, мудрый старик. Завадский и стремился к такому единству зала и сцены. Ему было важно стереть хрестоматийный глянец с пьесы, лишив отношение к ней музейного бесстрастия.

Завадский репетировал вдохновенно. Своей окрыленностью, энергией, молодым задором он напомнил тем, кто давно знал его, того, раннего Завадского, конца двадцатых — первой половины тридцатых годов. Будто прорвалось что-то, как видно, долго копившееся в душе. Свободно, раскованно изливался поток творческой фантазии.

Он увлек своим порывом всех участников спектакля, весь театр. Репетировал утром, вечером. Ни о чем другом уже не думал. И нередко, поздно вернувшись домой, брался за телефон, звонил актерам, снова обсуждал проработанные сцены, искал, советовался, подбадривал.

Ночным звонком поднимал с постели Мордвинова:

— Коля, у меня вот какое родилось предложение: а что, если ты — Неизвестный? Это было бы великолепно для спектакля, ты так интересно показываешь его!

— Не хватит сил, Юрий Александрович, заволнуюсь... Я договорился прослушать радиозапись «Маскарада», сделанную десять лет назад. Чтобы не повторить ничего из того, что не приму сейчас. Меня сносило иногда на декламацию.

— Коля, очень важно ни на мгновение не упускать главного, а главное в Арбенине — свобода, самобытность чувств. Для него все в нем одном.

И помни: сущность его — пламенная страсть: «Я рожден с душой кипучею, как лава». Это даже не страсть; это шекспировская стихия... Конечно, Арбенин эгоист и игрок. Конечно, это человек, который гибнет, совершив злодеяние. Но в то же время это человек огромного таланта, жадной требовательности к жизни, к окружающим, человек, наделенный острым чувством художника... Тебе по плечу это, Коля...

А на следующий день с утра снова продолжались — эпизод за эпизодом — пробы, поиски, новые мизансцены. В Завадском вдруг с обновленной силой проснулась требовательная, порой нервная и взвинченная напористость.

— Арбенин — не барин, он — аристократ, — обращался режиссер к Мордвинову. — Его аристократизм за пределами барства. И не надо никакого внешнего выражения силы! Он собой как бы не занят. Он весь в мире образов и в мире чувств, он ими насыщен. По возрасту не стар. Но это человек, как бы изживший себя, — так интенсивно он существует, сжигает себя! У него все должно быть сосредоточено в глазах. Надо передать власть взгляда, которую Арбенин сам ощущает.

На беседах с актерами Завадский напоминал блоковское определение: романтизм — новый способ жить с

удесятеренной силой. Предлагал всем, всему театру взять стихи, отрывки из Шекспира и Лермонтова: каждый должен дополнительно встретиться с этими авторами.

— У зрителей есть большая потребность в высоких переживаниях, — говорил он с жаром. — На спектакль люди придут с надеждой, что тут рождается искусство. Их нельзя обмануть!

Театр жил необычайно насыщенной жизнью. На каждой репетиции рождалось нечто новое, неожиданное, содержательное. Пьеса на глазах обретала выразительную сценическую плоть, романтический размах, мятежную, взрывчатую эмоциональность.

Завадского мало интересовали бытовые подробности. Тема нравов современного Лермонтову светского общества отодвигалась. Он ставил философский спектакль, который должен восставать против тирании, страха, малодушия, предательства, против вселенского маскарада, на котором лежит «печать проклятья». Режиссер услышал трагический стон поэта.

Не драма ревности и мести, не коллизии любви и лжи, не сострадание к одинокому мятежнику Арбенину должны стать центром спектакля. На сцене развертывалась трагедия поколения, которое «к земле прижал наш век». Трагической краской режиссер метил судьбу Арбенина, Нины, Звездича, Неизвестного, баронессы Штраль. Изломаны их души, растоптаны лучшие чувства — над добром фатально торжествует зло. Сценическое действие пронизывала по-шекспировски масштабная мысль о человеческом падении, о разложении общества, лишенного идеалов.

Бурными всплесками извергались чувства героев. «Целый ад мне в грудь ты бросила», — восклицал Арбенин. «И целый ад в груди моей», — пела в романсе Нина. Своеобразный камертон душевного состояния персонажей! Напряженность страстей продиктовала и манеру игры, лишенную дробности, бытовой характерности, мелодраматически подчеркнутую.

Завадский искал пластический эквивалент романтическому тону пьесы. Ссора Арбенина и Неизвестного на маскараде (I акт) напоминала фехтовальный бой. Отрывочные реплики были слиты с резкими жестами и выпадами — как в поединке на рапирах. И арбенинское «вы трус» — это укол, достигший цели. Словно прижимая рукой рану, пошатываясь, исчезал Неизвестный.

Завадский сближал три главные фигуры — Арбенина, Звездича (В. Бероев), Неизвестного (А. Консовский), показывая трагичность судьбы каждого. Это своего рода двойники: в спектакле Звездич повторял судьбу Арбенина, поверженный Арбенин разделял в финале участь Неизвестного. «Здесь у всех трагическая судьба, — говорил Завадский. — И князь Звездич не «мальчик-херувим»... Необходимо, чтобы исполнитель сыграл в нем скорее человека типа Печорина. Режиссер усилил драматический элемент в роли Звездича — сцену его появления на балу развернул в безжалостный обряд отлучения от общества. Если у Лермонтова князю «едва кланяются», то в спектакле никто не отвечал на его приветствие, все, отвернувшись, быстро расступались. И когда Звездич, сраженный презрением толпы, убегал, вслед ему, настигая его, разносилось рокотание злобного скрипучего смеха.

Завадский мобилизовал все доступные театру выразительные средства. В спектакле были резко обозначены контрасты. Пластика изощренная, порывистая. Ритм напряженный и рваный. Чувства и мысли укрупнены, подчеркнуты музыкой, светом, движением. Необычайно важную роль он отводил свету: он живет в спектакле вместе с действием. Зыбкий свет рисовал персонажей неясными тенями, зловещая чернота дышала затхлостью и коварством, с нелепым хохотом кружились сатанинские хари, в углах прятались доносчики, и их фигуры бесконечно множились анфиладой зеркал — символическая и одновременно достоверная проекция мира призраков, атмосфера мрачного подземелья, где «язык и золото» стали оружием, куда более страшным, чем «кинжал и яд».

Вместе с художником А. П. Васильевым перестроили оформление. Завадский обрадовался, когда нашли прием с«черными зеркалами» — ввели обтянутые черным бархатом ширмы, на которые натянули перфоль (отражательную пленку). Они придали действию таинственность, некую призрачность.

Черный цвет доминировал в спектакле. Персонажи не выходили на сцену, не удалялись с нее, как обычно, а возникали из мрака и как бы растворялись в нем. Так выглядывали и пропадали подслушивающие маски в сценах маскарада, так появлялись и исчезали в доме Арбенина Казарин (Плятт) и Шприх (Лавров). Странные тени колебались в мерцающих стеклах зеркал. Словно оживала лермонтовская строка: «Мелькают образы бездуш-

ные людей, приличьем стянутые маски». Стихия доносчиков и соглядатаев — «повсюду зло — везде обман». Режиссер и художник, сгущая цвет, напрягая его колорит, делали черноту выражением зыбкости мира, символом опасности и предательства. В кабинете Арбенина висела роскошная золоченая рама. Вместо портрета зияющий мрак. Контраст парадного обрамления и непроницаемой тьмы — намек на замаскированную опустошенность людских душ. Еще одна метафора лейтмотива — «век нынешний блестящий, но ничтожный».

Сцены маскарада напоминали мрачную фантасмагорию, где в вихре галопа разнузданным хороводом кружились уродливые призраки. Но посреди этой трагедии. в пестрой светской толпе на балу неожиданно появлялся (и столь же быстро исчезал) человек в красном военном мундире с позументами. Движения его решительны, гордо посажена голова — в облике угадывались лермонтовские черты. Режиссер отдал ему реплику «третьего гостя»: «...Свободе лишь послушный, не гнется гордый наш язык, зато уж мы как гнемся добродушно». Этот стих, «облитый горечью и злостью», заставлял вздрогнуть толпу. Покрывая ее шум, он раздавался как удар бича...

В финале Завадский нашел возможность сценически утвердить мысль о том, что драма Арбенина не несчастье одной личности. В пьесе Арбенин свои стенания обращает к Неизвестному. В спектакле он стоял один, посреди пустого сумеречного пространства, стиснутого рядами тускло просверкивающих «зеркал». Спиной к зрителям и лицом к «зеркалам» кричал Арбенин свое: «Скорей признайся, говори смелей, будь откровенен... зачем ты был жесток?» — и в тот же миг содрогались, запрокинув руки, повторенные во многих изображениях фигуры. В емкой сценической метафоре и Арбенин перед судом своей совести, и вопль поколений, «прижатых веком».

Завадский создал свой спектакль в поразительно короткий срок. Репетиции начались шестнадцатого октября 1963 года. Уже второго декабря состоялась первая генеральная. А на следующий день был пробный спектакль — на зрителях.

Официальная премьера прошла пятнадцатого декабря. Завадского поздравляли, за него радовались друзья, коллеги. Хвалили посетившие спектакль критики — Е. Д. Сурков, Н. Н. Чушкин. Через два с половиной месяца в «Известиях» появилась статья И. Л. Андроникова «И вновь пленяет «Маскарад», в ней высоко оценивалась новая работа театра.

13 июля 1964 года на афише Театра имени Моссовета значился «Маскарад». Когда после окончания спектакля опустился занавес и стихли аплодисменты, на сцену поднялись труппа, представители общественности, друзья театра — драматурги, критики, актеры. Чествовали юбиляра — Завадскому исполнилось семьдесят! Из них почти пятьдесят — в театре! Подносили цветы, говорили речи, целовали. Кто-то подсчитал: за полвека восемнадцать тысяч спектаклей и репетиций... Вперед вышел Мордвинов. Участники «Маскарада» еще не успели переодеться. Его статная, затянутая в черный фрак с белоснежным жабо фигура выделялась в толпе поздравителей. Он заметно волновался, слова шли от сердца:

«Дорогой Юрий Александрович! Дорогие товарищи, друзья!..

...За долгий, сложный путь всего нашего театра, начиная от «частной студии Завадского» до Академического театра имени Моссовета, у нас были ошибки и победы. Об ошибках сейчас говорить не место и не время, а кроме того, о них пусть пишут критики, ошибки их почему-то больше вдохновляют, об успехах же мы должны знать и помнить, что успехами мы обязаны в большей степени вкусу юбиляра, таланту воспитателя, выдающемуся режиссеру. Сто лет вам жить! Не сдавайте позиций!»

13 апреля 1965 года Завадский снова принимал поздравления. В этот день Комитет по Ленинским премиям большинством голосов присудил премию спектаклю «Маскарад», отметив режиссера и исполнителя роли Арбенина.

Юрий Александрович тут же позвонил Мордвинову, сообщил о только что принятом решении.

— Юрий Александрович, дорогой, я счастлив, очень счастлив, что волею судьбы оказался причастным к событию, которое радует нас обоих.

— Вот видишь, как хорошо, что ты оказался верен мне, что ты со мной... Я очень доволен. Я мучился твоими муками. Хорошо, что ты не ушел от меня... Терпение в нашем деле тоже добродетель, хотя и трудная.

Отношения Завадского с одним из лучших своих учеников не всегда были ровными. Бескомпромиссный, чрезвычайно требовательный к себе и другим, Мордвинов не мирился с малейшими отступлениями от высоких критериев в творчестве, близко к сердцу принимал все трудно-

сти на пути театра, критиковал нерадивых, не всегда разделял мнение руководства. Человек с большой буквы, он и к зрительному залу обращался с неистовостью правдолюбца и проповедника: «Будь человеком!» В дневнике актера можно прочесть выписанную им из Гоголя цитату: «У всех вообще, даже у тех, которые едва слышат о писателях, живет уже убеждение, что писатель непременно должен быть благороден, что ему многое неприлично, что он не должен и позволять себе того, что прощается другим». Примечателен комментарий, которым Мордвинов сопроводил гоголевскую мысль: «Я переношу все это целиком на актера и работника театра, только с еще большей остротой, ибо писателя не знают, знают лишь его произведения, а работник театра весь на ладони. К сожалению, это мы часто забываем».

Догадывался ли Мордвинов о том, что Завадский не только любил его как превосходного артиста, но и высоко ценил нравственную чистоту, цельность его натуры.

В январе 1966 года давно прихварывавший Мордвинов умер. Сдало износившееся сердце — инфаркт. Гроб с его телом стоял на сцене. Скорбно застыли вокруг люди, тишину прорезали аккорды траурной музыки. Потеря была невосполнимой, страшной. Завадский, наверное, понимал это лучше других. «Честь — как сущность человеческой гордости, независимости, — была в натуре Мордвинова, может быть, самого благородного, самого неподкупного артиста, с которым мне посчастливилось встретиться, — говорил Завадский. — Музыка звучала в его душе! Музыка российских просторов, суровых горных вершин, скалистых теснин и бескрайних раздолий».

ГЛАВА 9

«ТЕАТР — ЭТО ВСЯ МОЯ ЖИЗНЬ»

После смерти матери в 1959 году Юрий Александрович жил один. Жилище его обычно имело весьма скромный и даже несколько запущенный вид. Те, кто хорошо знал Завадского, не удивлялись. Ведь он из породы фанатиков. Его домом на протяжении всей жизни был театр.

Окна его квартиры выходили на улицу Горького, откуда с годами все больше нарастал шум автомобилей. Самая большая комната разделена пополам легкой перегородкой со стеклянными раздвижными дверями. По стенам стеллажи с книгами и журналами. Столы, стулья, тумбочки завалены журналами и газетами — он подписывал почти все газеты и литературно-художественные журналы Москвы и Ленинграда.

В кабинете он читал, диктовал стенографисткам письма, статьи, в последние годы и сам наговаривал на магнитофонную пленку. На стенах три больших портрета: В. П. Марецкой, Г. С. Улановой в роли Жизели и самого хозяина.

У Завадского был отменный природный вкус. И, одеваясь элегантно, артистично, он никогда не носил броской, яркой одежды. Броскость ненавидел. В быту (как и на сцене) предпочитал, чтобы то, что необходимо, было «подчеркнуто чуть-чуть».

И еще одна стародавняя страсть, приметы которой были видны в квартире повсюду, — карандаши. Десятки, сотни их лежали на столах и тумбочках, на полках и подоконниках, разноцветные, круглые, граненые, карандаши-гиганты и карандаши-лилипуты, россыпью и в аккуратных коробочках, свезенных сюда, кажется, со всех концов планеты. Как заядлый коллекционер, Завадский собирал их увлеченно, азартно.

По стуку карандашей на режиссерском столике Завадского, усиленному микрофоном, актеры на сцене сразу догадывались, нервничает Ю. А. или спокоен. Его неизменно видели с карандашами в руке — всегда остро отточенными, готовыми к работе. В кинокадрах, запечатлевших Завадского в самой различной обстановке — дома, в больнице, театре, радиостудии, — всюду его пальцы сжимают карандаши, они поигрывают, постукивают, что-то чертят, приплясывают, на мгновение замирают в картинных позах, готовые снова метнуться к бумажному листу.

Кажется, карандаш не сопровождал его лишь тогда, когда Завадский выходил на сцену, открывая спектакль-концерт «Шторм» (вторую его редакцию).

Блажь, чудачество, забава, странная привычка? Ничего подобного! Карандаши всегда были в работе, где бы ни находился Завадский — на заседании, дома, в театре, в самолете, на отдыхе, — он постоянно что-то наносил на бумагу, набрасывал силуэты, причудливые фигурки, чертил мизансцены спектаклей.

В архиве Завадского сохранились десятки остроумных карандашных миниатюр — смешные шаржи на многих

людей, с которыми дружил или встречался: Николай Тихонов и Исидор Шток, Яншин и Соловьев-Седой, Леонид Зорин и Львов-Анохин, Охлопков и Михаил Названов, Александр Чаковский, Николай Акимов, Дмитрий Кабалевский и много, много иных знаменитостей.

С утра его неизменная секретарша последних десяти лет Тамара Борисовна Фатхутдинова — неутомимая, расторопная Тамара — отбирала для него тринадцать карандашей. Затачивал стержни Завадский непременно сам, любил этот процесс и владел им виртуозно.

Почему тринадцать? Он был неравнодушен к этой цифре, суеверно благоговел перед нею, с давних пор считал самой удачной для себя. Родился — тринадцатого, окончил гимназию — в 1913 году... Тринадцатого февраля 1893 года родился Вахтангов, тринадцатого ноября 1921 года на Арбате открылась Третья студия МХАТ, Ленинскую премию присудили тринадцатого апреля 1965 года. Часто подсчитывая буквы в словах, говорил: смотрите, в именах Юрий Завадский, Галина Уланова — по тринадцать букв.

С начала шестидесятых годов упрочилась, стала более доверительной его продолжавшаяся дружба с Улановой. Нередко после рабочего дня Завадский приезжал в высотный дом на Котельнической набережной, где жила Галина Сергеевна. Отсюда, с девятого этажа, хорошо были видны река Москва, вдали Кремль с огоньками рубиновых звезд, купола Василия Блаженного. Отчетливо различались часы на Спасской башне — по ним можно было сверять время.

Торшер с кремовым абажуром излучал мягкий свет, напротив гостя на диване уютно устраивалась Галина Сергеевна. Завадский делился своими заботами и тревогами, советовался, расспрашивал — он всегда дорожил мнением Улановой.

Близилось пятидесятилетие Октябрьской революции.

Завадский в эту пору снова вернулся к мысли поставить «Преступление и наказание» Федора Михайловича Достоевского. Он заговаривал об этом еще в середине тридцатых годов, потом — в 1945-м.

Но в середине шестидесятых режиссер со все большей настойчивостью начинает добиваться включения в репертуар замысленной инсценировки. В инстанциях не разделяли инициативы Завадского. Пожимали плечами: Достоевский? Странно, сомнительно. Почему театр так настаивает на этом?

К творчеству Достоевского, оклеветанного, изничтоженного вульгарно-социологической критикой двадцатых-тридцатых годов, сохранялось по инерции настороженно-критическое отношение.

Завадский энергично включился в борьбу за пересмотр предвзятого отношения к романам писателя. Потом, уже поставив спектакль, он признается: «Но какого труда мне стоило пробивать!» «Будет непростительной ошибкой, если я снова отложу Достоевского и этот замысел не будет осуществлен», — говорил режиссер в феврале 1966 года. Он тогда надеялся поспеть к столетию выхода романа в свет, исполнявшемуся в декабре. Со всеми, с кем он тогда встречался, Завадский заговаривал об этом замысле. Увидевшись с директором Института марксизма-ленинизма Петром Николаевичем Поспеловым, с радостью услышал от него слова о необходимости изменить отношение к писателю, творчество которого является огромнейшим достижением русской культуры. «Нельзя никому уступать Достоевского. Надо пересмотреть отношение и к «Бесам» — нельзя видеть в них только реакционный смысл», — говорил Поспелов.

Находясь в Доме творчества писателей в Малеевке, Завадский показал инсценировку романа, сделанную С. А. Радзинским, Леониду Петровичу Гроссману — автору известной монографии о Достоевском. Гроссман выразил готовность принять участие в работе театра. Однако вскоре он умер.

Шаг за шагом, неуклонно готовился режиссер к осуществлению своей цели. Начал вместе с художником А. П. Васильевым поиски сценического образа будущей постановки, изучал литературу о Достоевском.

Во второй половине 60-х годов в стране заметно усилился интерес к культурному наследию, к духовной сокровищнице народа. Все более напряженный смысл приобретала деятельность, направленная к познанию тысячелетних корней русской культуры.

Отдыхая в августе 1966 года в подмосковном санатории «Сосны», Завадский уже ни о чем другом не мог думать, кроме как о предстоящей постановке. В его воображении возникали картины Петербурга — холодные, мрачные, унылые дворы-колодцы, туманные набережные, смятенные, искаженные страстями лица. Из-под его карандаша рождались все новые и новые наброски.

Режиссер перечитывал «Дневники» Достоевского, его романы. Он все более укреплялся в мысли о необычай-

ной современности писателя, созвучности его идей новейшей эпохе. Чем близок Достоевский людям второй половины XX века? Прежде всего своей тревогой о судьбе честного, не защищенного от насилия, от социального зла, от тяжелых нравственных ранений человека. В писателе Завадский увидел прежде всего печальника о судьбах простых людей России. Достоевский страстно верил в будущее всего народа, он бескомпромиссно утверждал всепобеждающую силу братской любви и чистой совести — вот что должно стать основой сценического замысла.

Нет, не о преступлении гордого человека, стоящего над всеми и потому взявшего на себя право «преступить», убить, будет спектакль. Театр должен показать чудовищное заблуждение одинокого человека, раскрыть одиночество несчастной души.

Погружаясь в мир романа, в круг духовных идей Достоевского, Завадский понял наивность своих надежд — подготовить спектакль к декабрю 1966 года. Дело казалось легким лишь на первый взгляд — драматургия есть, диалоги готовы. А вместе с тем чудовищно трудно! И его охватили отчаяние и ужас. В его-то годы, силы уже уходят, и замахнулся на грандиозное дело... Безумец!

И потом еще не раз приступы отчаяния охватывали его. Но сила увлеченности, вера в то, что спектакль явится спектаклем всей его жизни, заставляли снова идти на приступ, накапливать, готовиться, действовать. Эта работа растянулась на несколько лет.

В воображении возникали, варьировались, сменяли друг друга все новые сценические картины.

— Мне не нужен набор иллюстраций к роману, — говорил Завадский Радзинскому, отказываясь от очередного эпизода. — При всем бережном отношении к Достоевскому я не могу слепо следовать за текстом: ведь только для одного разговора Порфирия Петровича с Раскольниковым понадобился бы целый час, а то и больше. Нет, нужны чисто театральные средства: пантомима, музыка...

Режиссер стремился сохранить полифоническую структуру действия. Но, конечно, стержнем его должна оставаться судьба Раскольникова. Весьма трудным оказалось найти актера на эту роль. К тому же нельзя не учитывать, что герою только 23 года. В конце концов решил поручить эту роль Г. Бортникову.

Как же сценически прочертить его путь? Фантазия режиссера подсказывала мизансцены масштабные, емкие,

многозначные. Над Раскольниковым нет неба! Он мечется в бесплодных попытках вырваться из замкнутого пространства, из городского колодца — беспомощный и очень несчастный человек.

А решение финала? Поначалу оно представлялось режиссеру таким: стоит Раскольников, луч света выхватывает его из темноты... Люди... Множество людей — и все идут мимо, мимо! А он один, один — и вдруг рядом Соня, и их уже двое, и он в кандалах... Начинается новая жизнь. Раскольников впервые познает истинный смысл жизни — человек не одиночка, в мире есть сила, которая объединила людей. Эта сила — любовь.

Позднее, в процессе репетиций с актерами, родился иной образ: внезапно открывался широчайший горизонт, сливающийся с небом. И это обретенное Раскольниковым небо даровано ему силой взаимной любви, любви самоотреченной, бесконечной, готовой на жертвы и страдания.

Репетиции с актерами обычно начинались с режиссерского вступления. Завадский стремился тем самым настроить исполнителей на определенный лад.

— Театр не музей, — не раз напоминал Юрий Александрович. — Театр должен быть современным! Когда мы стараемся приблизить классику к нашему времени, это не каприз, а насущная потребность эпохи... Наш спектакль должен быть злым, острым, яростным и непременно современным! Мне нужен бешеный ритм.

Режиссер исподволь вводил актеров в мир Достоевского.

— Если мы хотим передать наше сегодняшнее ощущение романа, необходимы новые приемы. Чтобы играть Достоевского, нужен большой темперамент, иначе этот гигант может нас раздавить. Для себя я определил жанр будущего спектакля как трагипророческий балаган. Мы должны показать и трагическое и балаганное, что так любил Достоевский, а главное — страстную веру писателя в будущее своей родины. Этот спектакль должен быть путешествием в наше время, в мир художника и вместе с ним — в наше завтра.

Спектакль будет называться «Петербургские сновидения». Откуда такое название? Роман пронизан снами. Как только Раскольников совершает преступление, он теряет реальную почву под ногами, он словно во сне, в полубреду. Дело не в болезни. Такое психологическое ощущение сна всегда сопутствует большому горю. Рас-

кольников все обдумал, но не мог предвидеть своего состояния после убийства.

С Бортниковым Завадский много работал отдельно. Нельзя было допустить, чтобы Бортников играл Раскольникова на уже известных ему приемах, апробированных на публике.

— У тебя, Геннадий, самая трудная роль. Раскольников совершает преступление, но вместе с тем это человек большого сердца, незаурядный. Вспомни эпилог. Стоя в кандалах, Раскольников вдруг ощутил огромную радость — любовь к жизни. Без этого нельзя понять роман, нельзя выразить его идею. А как сыграть это? Неимоверно трудно: передать в человеке звериное начало легче, чем чистоту.

...Перед началом репетиции на сцене суетились, переговаривались рабочие, устанавливая выгородки. Горел неяркий дежурный свет. А в зале был полумрак, смутно белели ряды кресел, покрытых парусиновыми чехлами. К назначенному сроку в центральный проход ставили небольшой круглый столик. Зажигали на нем настольную лампу, прилаживали микрофон. И конечно же, рядом укладывалась стопка бумаги и кучка остроносых карандашей.

Из своего кабинета, с шестого этажа спускался Завадский, душевно, как-то по-отечески приветливо здоровался с актерами. Занимал свое место за столиком.

На сцене Бортников и Ия Саввина — исполнительница роли Сони.

— Друзья мои, — начал режиссер, — помимо того, чтобы быть по возможности очень внимательными к сложному рисунку ваших мизансцен, я прошу вас репетировать для себя, забывая о том, кто вас смотрит. Я, конечно, понимаю, что до полной свободы еще далеко... Всё мы сладим, всё осилим, если будем делать горячо, в самом простом смысле этого слова.

На подмостках комната Сони. Узкая девичья кровать. На старинном комоде в подсвечнике горела свеча. Репетировалась сцена первого прихода Раскольникова к Соне.

Начался диалог. Режиссер иногда вмешивался, останавливал актеров, комментировал и пояснял, указывал на неточности. Все его внимание сосредоточено на них, на их сценическом самочувствии. Искренность, органичность — вот что нужнее всего на этом этапе.

Режиссер погасил настольную лампу и приготовился слушать. Но как только актеры заговорили, он тотчас же включил свет и принялся что-то быстро записывать.

Когда сцена закончилась и актеры сошли вниз, Юрий Александрович сказал:

— Хорошие кусочки были, хорошо «цеплялись» друг за друга. Твое главное слово, Ия, — справедливость. Катерина Ивановна «справедливости ищет», и Лизавета у тебя «была справедливая». Для тебя это самое главное. Мне нравится, Гена, как ты перед Соней на колени стал и «всему страданию человеческому поклонился». Ритмически ваша сцена — удар; еще удар, и последний, когда ты, Гена, говоришь: «Да, может, и бога-то совсем нет». Ты готов выбить почву у нее из-под ног, а вместо этого возникает в ней искра... В этой сцене то ты один, Гена, то вместе с Соней. И пожалуйста, Гена, не дроби фразу. Хоть я вас и подергал, но все понемногу сдвигается. Молодцы!

После окончания репетиции вокруг Завадского собрались ее участники. Еще не успев «остыть» от прожитых в роли мгновений, продолжали разговор.

— Вы знаете, это очень важно, как связываются между собой партнеры, — сказал режиссер, пряча блокнот в карман и откидываясь на спинку стула. — Как они говорят, почему именно сейчас, а не после паузы. Актер не может не контролировать себя, но мера контроля должна быть такая, чтобы не тормозила творческий процесс. Если же совсем нет никакого контроля, можно ненароком куда-то не туда заехать. Короче говоря, надо сознательными средствами пробуждать бессознательное. Как вы думаете, кто первый сформулировал систему Станиславского? Пушкин!

Все рассмеялись.

— Не верите? А вот откройте дома «Маленькие трагедии» и перечитайте «Каменного гостя». Вторая сцена начинается так:

> Первый гость: Клянусь тебе, Лаура, никогда
> С таким ты совершенством не играла.
> Как роль свою ты верно поняла!
> Второй гость: Как развила ее! С какою силой!
> Третий: С каким искусством!
> Лаура: Да, мне удавалось
> Сегодня каждое движенье, слово.
> Я вольно предавалась вдохновенью.
> Слова лились, как будто их рождала
> Не память рабская, но сердце...

Вот это, — продолжал Юрий Александрович, — и есть система Станиславского. Это как раз именно то, чего я добиваюсь от вас: понять роль, развить ее и слиться с ней так, чтобы слова рождались не памятью, а сердцем.

Кончилась репетиция, разошлись актеры. А в кабинете главного режиссера еще долго звучали голоса. Завадский беседовал с режиссерами возглавляемой им по поручению ВТО творческой лаборатории. Он сегодня пригласил их посмотреть свою репетицию и теперь обсуждал ее:

— Есть режиссеры, которые любят актеров-исполнителей. Для таких режиссеров актер — глина, из которой можно вылепить, как им кажется, решительно все. У меня другая точка зрения. Мне не нужны исполнители, мне нужны соавторы-единомышленники. Я хотел бы исподволь проникнуть в актерские души и завладеть ими на время работы над ролью. По-моему, режиссура — это необычайно тонкая воспитательная работа, это формирование творческой личности актера. Я не понимаю, почему говорят, что режиссер должен умереть в актере. Режиссер должен жить в актере!

В кабинете Завадского было светло и уютно. За окнами сгущались ранние осенние сумерки. Завадский сидел за письменным столом, сделанным по его собственному проекту. Стол напоминал раскинувшую крылья гигантскую птицу. Он был завален бумагами, журналами, книгами. На стене — портреты мастеров театра. До недавнего времени здесь находились фотографии Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда. Теперь прибавились Пушкин, Гоголь, Островский, Достоевский, Шекспир, Бетховен.

Гости располагались на диване и в креслах. Завадский умело направлял беседу. Ему, опытному педагогу и чуткому психологу, обычно удавалось создать на своих занятиях атмосферу непринужденности и доброжелательной заинтересованности.

— Юрий Александрович, а как вы понимаете работу режиссера над классическим романом? Как легко убедиться, в вашем спектакле очень много сокращено, перестроено, изменено по сравнению с первоисточником.

— Мы не собираемся пересказывать Достоевского своими словами... Я иду больше от пантомимы, чем от самого текста. Старые принципы инсценировки представляются мне уже неприемлемыми. Надо искать новые средства, чтобы передать наше сегодняшнее понимание романа... Режиссуру подчас рассматривают как дирижирование. Я же понимаю ее как композиторскую деятельность. Не интерпретация, а сочинение на основе произведения автора и вместе с ним!

И снова репетиции. Завадский требовал напряженных темпоритмов, упругости, стремительности действия по мере того, как оно приближалось к финалу.

— Кульминация — признание Раскольникова на площади. И затем — финал. Вы знаете, — обращался Юрий Александрович к актерам, — что Достоевский долго решал судьбу Раскольникова. Он думал, что у его героя есть три выхода из создавшегося положения: самоубийство, бегство в Америку или раскаяние. Писатель все перепробовал в своих черновиках, прежде чем прийти к окончательному решению и записать в дневнике, что Раскольников должен непременно раскаяться и только тогда он сможет вернуться к людям через любовь. После того как Раскольников покается у нас на площади, а не в конторе, как это описано Достоевским, я хочу, чтобы прозвучал небольшой отрывок из эпилога. Это сон Раскольникова, символический сон, полный глубокого философского раздумья. Вот послушайте!

Завадский поднялся на сцену с микрофоном на лацкане пиджака, раскрыл книгу, с которой не расставался вот уже многие месяцы, и его голос зазвучал над рядами пустых кресел:

— «Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга. В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, а все были в тревоге. Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что всякий предлагал свои мысли, свои поправки, и не могли согласиться; остановилось земледелие... Начались пожары, начался голод. Все и всё погибало. Язва росла и продвигалась дальше и дальше. Спастись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видал этих людей, никто не слыхал их слова и голоса».

Юрий Александрович закрыл книгу. Все молчали под впечатлением этой страшной картины, нарисованной рукой художника-пророка.

— И все-таки, — заключил режиссер, — спектакль должен закончиться необыкновенно светлой и радостной сценой — встречей Сони с Раскольниковым, измученным, исстрадавшимся, в арестантской одежде ссыльного каторжника. Это будет немая сцена двух обновленных любящих людей. Мы расстанемся с нашими героями на пороге новой жизни, которую надо будет. как говорит Достоевский, «дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом»... Писатель напоминает, что обновление — процесс постепенный, но главное, что наши герои на верном пути, на пути к нравственному исцелению. Этот финал должен придать оптимистическое звучание всему спектаклю.

По мере того как продвигалась работа с актерами, близились к концу и поиски Завадского в содружестве с художником Александром Васильевым и композитором Юрием Буцко.

Замысел декораций менялся в процессе работы. От бытовой дробности, реальных примет Петербурга в первоначальных эскизах режиссер и художник шли к всеохватной сценической метафоре — мрачной и зловещей. Так был создан образ среды, соучаствующей в сатанинском «спектакле» злых сил. На подмостках возникала как бы сцена на сцене. Гигантский занавес на наклонной рее (он напоминал потрепанный в бурях парус) перекрывал пространство. За ним — уходящая под колосники конструкция в грязно-ржавых потеках. Она похожа на колодец трущобного городского двора. Это символ враждебной людям урбанистической стихии. Здесь, в разделенных на ячейки стенах, развернется трагический балаган жизни героев спектакля.

К ноябрю 1969 года работа над спектаклем завершилась. Долгожданный день премьеры настал.

Погас свет в зале, и на авансцене показался Завадский, он обращался к зрителям (в дальнейших спектаклях голос его передавался в записи). Звучали слова, согретые сердцем: «Достоевский не певец безнадежности и отчаяния, он верил в человеческую любовь, которая спасет мир». Голос вопрошал от имени писателя: «Разве жизнь не страшный сон, не кошмарный балаган?» Тут же отвечал: «Но Достоевский верил — человечество должно проснуться». Речь оборвалась, и прожектор выхватил из мрака фигуру на узком помосте, переброшенном со сцены в глубину партера. Это был очень бедно одетый юноша с широко раскрытыми лучистыми глазами... И перед

зрителями начали разворачиваться картины трагедийной фантасмагории, в которую погружены судьбы героев.

Каждый акт двухчастной композиции открывался и завершался печальным мотивом флейтиста. Будто в сновидении, окутанная неярким лунным маревом, возникала фигура музыканта, обличьем напоминавшая театральную маску Пьеро. Зыбкий силуэт тут же поглощался мглой. Это негромкий камертон сценической игры, той жизни на грани реальности и сна, подлинности и призрачности, что раскрыта в спектакле. Завадский и хотел, чтобы нафантазированная причудливость атмосферы выразила смятенность внутреннего состояния Раскольникова.

Возникавший на сцене мир был миром, где человек выключен из естественных связей и отношений, где бытие лишено каких-либо опор. Родовая почва, традиции культуры и быта, братские чувства — все, чем крепятся нравственные начала человека, разрушает молох большого города. Завадский и Васильев создавали образ спектакля, словно бы помня текст из романа: «Петербург... город полусумасшедших... Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге».

Декорации, мизансцены, фантасмагория света и музыки отражали картину условий, в которых человеческое сознание беззащитно перед натиском анархистских идей и нигилизма. Не здесь ли предпосылки нравственного ослепления Раскольникова, истоки его духовной трагедии? — как бы размышлял театр.

В центре сценического действия был Раскольников — Бортников. Его отчаяние и надежды, ненависть и смятение, нравственные муки и жажда духовной опоры — в череде стремительных порывов возникал портрет главного героя. Прожектор выхватывал из тьмы его бледное, изможденное лицо. Ведя Раскольникова по кругам мучительной борьбы, Завадский вплотную придвигал его к зрителям. Герой выходил на авансцену. Обводил зал горящими глазами, в которых боль, вызов и бессилие. Снова и снова возникала его фигура на проложенных в партере деревянных мостках. В самом центре зала рвались, звенели или падали до хриплого шепота слова страшной исповеди. Раскольников — Бортников, как и было задумано, словно бы вступал в диалог со зрителями. Залу он бросал вызов, в ненависти роняя: «Подлец человек». Потом, надломившись в кровавом преступлении, искал

опоры и сострадания. Затравленно озирался, всматриваясь с мольбой в глубину притихшего партера. Позднее, ободренный Соней, готов был поверить в воскрешающую силу искупления. Широким истовым жестом крестил свою грудь и шел к залу, навстречу людям.

Театр сгущал мрачные краски мира, в котором действовал Раскольников. Завадский прибегал к гротескным приемам, характеризуя старую процентщицу, атмосферу поминок по Мармеладову. Как один из наиболее жутких «снов» спектакля воспринималась сцена поминок. Взметнулся вверх лоскутный парус-занавес, и открылась трагическая ярмарка нищеты и порока. Гнусные хари возникали на подмостках: нет, не сочувствие горю Катерины Ивановны и Сони привело их сюда. Они давно потеряли человеческие чувства и облик. Здесь всякий сброд: проститутки, поденщики, обыватели. Они собрались поглазеть и пображничать. Их уродливые фигуры видны на разных этажах конструкции, вдруг отворившей заслоны своих ячеек. Звучала хмельная, конвульсивная музыка. Гости корчились в неестественных позах. Пьяно взвизгивала безжалостная хозяйка — немка Амалия Людвиговна (Э. Марголина). И тем страшнее драма бедного семейства, поруганной Сони. Они бесконечно одиноки и бесприютны среди любопытствующей, равнодушной к страданию толпы.

Старуха Алена Ивановна (С. Брегман) была похожа на отвратительную паучиху. Горбатая, со всклокоченными седыми волосами, со сверлящим исподлобья взглядом, она резкими, конвульсивными движениями хватала принесенный ей заклад. Быстро прижимала к груди, снова и снова обхватывала скрюченными пальцами, будто хищник когтил свою жертву. Она представала еще более омерзительной в бредовом сне Раскольникова. Убийца в безумном исступлении многократно заносил и опускал топор. А старуха с сатанинским хохотом каждый раз воскресала снова.

Акцентируя сцену убийства, Завадский показывал источник дальнейших переживаний героя. Заострялась мысль о том, что и в самом жестоком мире человеку не дано права преступать нравственный закон, разрешать себе «кровь по совести» или пытаться улучшить жизнь «арифметикой» (одно преступление, зато сто добрых дел).

Исходный момент трагедии Раскольникова режиссер справедливо видел и в его эгоцентризме.

Эгоцентризм и ложная философская идея — вот что привело Раскольникова к катастрофе. Эту фундаментальную для Достоевского мысль Завадский прочерчивал через весь спектакль. Постановщик точно отобрал текст роли героя: в репликах и монологах постоянно возникал мотив «идеи», во исполнение которой он и совершил свое злодеяние.

В сценах с Порфирием Петровичем Раскольников яростно сопротивлялся. Нервничал, пытался взять себя в руки. Мог даже захохотать в лицо своему преследователю. Вся его фигура выражала огромное напряжение. Сжатые в кулаки пальцы лежали на коленях. В какой-то момент нервы не выдерживали, и Раскольников вдруг кидался к столу, за которым сидел Порфирий, и грохотал по нему кулаками с надрывным воплем: «Не позволю!» Он взрывался, чтобы в следующее мгновение, обмякнув, в изнеможении упасть на стул. В последней встрече с Порфирием Раскольников продолжал отпираться как бы по инерции. Будто чужим голосом повторял: «Это не я...» В глухих интонациях обрывистой речи — беспомощность. А в упрямо наклоненной голове, в окоченелости позы прочитывались скованность, страх, бессилие побороть душевный разлад.

Сценическим контрапунктом встреч Раскольникова с Порфирием в спектакле стали его отношения с Соней. Таков и был замысел Завадского.

Героиня Саввиной — женщина удивительной доброты и чуткости. Ее хрупкая фигура неслышными шагами плавно двигалась по сцене. Открытое бледное лицо с выражением страдания, покорности и одновременно какой-то упрямой силы. Гладко зачесанные волосы, небольшая косичка, скромное платье с белоснежным воротничком. Тонкий, чуть глуховатый голос. Актриса и режиссер не искали примет, которые бы указывали на ее страшное ремесло. Соня — Саввина сохраняла человеческую высоту и в своем падении. Ее падение — личная жертва во имя близких. Огромно трагическое воздействие сцены, где Лужин обвинял ее в краже денег. «Я не брала», — потрясенно, чуть слышно произносила Соня и припадала к коленям Катерины Ивановны, будто искала защиты.

Соне Мармеладовой Завадский давал крупный план. Ибо, конечно же, главный мотив спектакля только и мог быть раскрыт в сопоставлении, в сложности и противоречиях отношений Сони и Раскольникова. Закономерно, что эта сценическая линия по мере развития становилась основной.

«Ну как же, как же без человека-то прожить!» — восклицала Соня, обращаясь к Раскольникову. Устами Сони Достоевский указывал единственно возможную для героя дорогу к людям: «Страдание принять и искупить себя им, вот что надо». В толковании театра эта мысль была отчетлива: именно Соня давала Раскольникову надежду на обновление, на возврат в лоно человечества.

Завадский трактовал решимость героя признаться как начало перелома в его душе. «Я крест на себя принимаю», — голос Родиона дрожал. Раскольников — Бортников трижды истово крестился. Будто волна вдохновения вдруг освещала его заросшее лицо. Вспыхивали широко открытые, обращенные в зал глаза. В них загоралось пламя веры. Слова «я убил» он произносил на помосте среди зрителей. В смелой мизансцене не воспроизведены обстоятельства покаяния, которое в романе совершается на Сенной площади под смешки прохожих. Но, расходясь с сюжетными подробностями, спектакль оставался верен сути замысла Достоевского — показать движение героя к людям, преодоление разлада с человечеством. Публицистика сплеталась с фантасмагорией.

Завадский завершал эпизод символической пантомимой. С сомкнутыми за спиной руками Раскольников шел из зала в глубину сцены, словно сквозь строй. С каждым аккордом словно подламывалась высокая фигура, медленно ступавшая по уходящей вдаль полосе света. И высокие ржавые стены, запиравшие сценическую площадку, вдруг разламывались, открывая хмурую, неясную синеву горизонта. Мужественная мелодия хора завершала сцену.

В эпилоге Завадский показывал жуткую альтернативу пути, выбранному Раскольниковым. Это его сон, где торжествует поразившая род человеческий моровая язва. Партер и сцена погружались во тьму, все пространство содрогалось от дьявольского грохота, от вакханалии звуков, многие из которых безошибочно угадывались залом — взрывы бомб и рев самолетов, хлопки выстрелов, вой сирены, лязг и скрежет разрушения. На короткое мгновение в глубине возникало и вновь покрывалось чернотой гигантское распятие...

Тишина сменяла грохот. Смутным сиянием освещалось небо с бледным серпом месяца. И в зыбком, туманном просторе сцены возникали две неподвижные фигуры. Прямая, тонкая, будто молодая березка, стояла Соня — И. Саввина. И столько света и надежды было в ее лице!

У ног ее ничком лежал Родион, беспомощно бросив впереди себя руки. В зале звучали слова от автора — об истории перерождения и грядущего обновления человека. Раскольников — Бортников делал попытку приподняться. На этом символическом движении Завадский завершал спектакль. Финальная мизансцена напоминала памятник. В ней виделась олицетворенная вера в подымающую человека силу братства, в животворящее чувство любви.

О «Петербургских сновидениях» писали много. Поначалу спектакль вызывал неоднозначные оценки, разноречивые толкования. С удивлением Завадский читал в одной из статей о том, что будто бы эпилог «неорганичен роману и не нужен спектаклю»... Другой критик увидел некое «противоречие» в появлявшемся под занавес распятии. А перед глазами режиссера возникало благодарное лицо одного из друзей, недавно посетившего спектакль, помнились его слова — какой светлый образ, образ человека, бескорыстно жертвующего собой, своей жизнью во имя счастья людей.

Именно после спектакля по Достоевскому критик П. А. Марков написал очерк «Петербургские сновидения» и режиссура Ю. А. Завадского», в котором глубоко раскрыл своеобразие и достоинства его искусства: «Спектакли Завадского представляют собой не слепки с жизни, но выражение миросозерцания режиссера, его отношение к жизни... Я бы сказал, что Завадский — один из самых «светлых» советских режиссеров. Душевный творческий строй Завадского оптимистичен по своей природе, трагизм его спектаклей не ложится тяжестью на восприятие зрителя, его эстетические требования к каждой области театра тесно сливаются в целостности его миросозерцания».

«Петербургские сновидения» необычайно много значили для режиссера. Они немало выразили и в нем самом. Нет, это был не спектакль, это этап жизни, быть может, ее итог. Достигал ли он ранее такой духовной высоты?.. Спектакль в какой-то мере явился порождением и продолжением «Маскарада». Но ощутимы не только связи, заметны и сдвиги. В лермонтовском спектакле — безысходная горечь, метафизика злых стихий, оттенок фатальности мирских судеб... Сквозь трагедийную пелену «Петербургских сновидений» проступала явь высокой и чистой веры в активность человеческой души, в силу братства. Здесь просветленность нравственного идеала, обнаженная тревога совести, не только убежденность в

неистребимости добра, истины, но и пафос раскаяния, идея искупления.

...Итак, окончен четырехлетний труд. Завадский посвятил его памяти Вахтангова... Только теперь он почувствовал, как устал и измучен. А ведь еще вчера работал с таким азартом, словно и не было за плечами его семидесяти пяти... Опустошенность и апатия, охватившие его, угнетали, рождали невеселые мысли: что же это? Конец?

Быть может, переутомление стало одной из причин возникшей тогда болезни. Заглянувшая однажды к Завадскому по какому-то делу Галина Сергеевна ахнула:

— Юра, ты же совсем желтый.

— Не может быть, с чего ты взяла? — Завадский быстро подошел к зеркалу, стал всматриваться в свое лицо. Действительно, желтизна как будто есть...

— Необходимо обязательно показаться врачу, — категорично сказала Уланова.

Доктора поставили диагноз: гепатит, или в просторечье — желтуха: «Скажите спасибо, что у вас девственная печень, в противном случае...»

Завадский никогда не употреблял спиртных напитков, к тому же и не курил. Его поместили в клинику. Он лежал в больничной палате, потом дома. Размышлял, до головной боли смотрел телевизор, беседовал с друзьями по телефону. На самом деле это был гепатит или что-то другое?.. В часы, когда чувствовал себя лучше, садился за давно начатую книгу — об учителях и учениках: о Станиславском, Вахтангове, о Марецкой, Плятте, Мордвинове, Улановой. Досадовал на себя, что дело движется медленно.

С труппой он встречался от случая к случаю. Превозмогая недомогание, 13 июля 1971 года пришел в театр. Беседа с коллективом растрогала его, вызвала исповеднические раздумья.

— Я с каждым годом все больше оцениваю длительность своего существования. Театр — это вся моя жизнь.

— У меня не такой уж боевой характер. Я всегда был очень раним. Я иногда вынужден был отступать. Если бы я не отступал, может быть, я не стоял бы сейчас рядом с вами, потому что время было жестокое...

Такие беседы обычно имели импровизированный характер. Завадский затрагивал темы текущей театральной жизни, говорил об актерских судьбах, о необходимости трудиться на пределе своих сил — бесстрашно, яростно, делать максимум того, что каждый может и должен.

— У меня есть ученик, который прошел со мной через всю жизнь. Это Плятт. У него есть формула: «Я солдат». И он действительно так работает!

Юрий Александрович делился своей тревогой за судьбу театра: страшно подумать, что мы будем обыкновенным обывательским театром, хорошим обывательским театром... Необходимо непрерывное самообновление. Что происходит с коллективом, остановившимся в развитии, показывает пример МХАТа...

Он чаще, чем прежде, заговаривал о национальной самобытности искусства: нам нужно всю жизнь помнить, что мы все-таки русские... Вспоминал рассказ И. С. Тургенева «Певцы».

И все настойчивее призывал вдуматься в смысл и назначение творчества, искусства. Вторгаться в жизнь и окрылять людей, заражать их вкусом к жизни, любовью к ней — вот призвание театра! А однажды прочел труппе восхитившую его речь американского писателя У. Фолкнера при вручении ему Нобелевской премии:

— Современные писатели забыли о проблемах борющейся души. Но только эти проблемы рождают достойную литературу. Писателю придется учиться заново. Ему нужно понять, что страх — самое низменное из чувств. И надо постигнуть это, чтобы уже навсегда забыть о страхе, убрать из своего творчества все, кроме правды сердца, старых и вечных истин: любви, чести, жалости, гордости, сострадания и самопожертвования, без которых любое произведение эфемерно, обречено на забвение. И покуда он не поймет это, он будет писать так, как будто он стоит и наблюдает конец человека и сам участвует в этом конце. Но я отказываюсь принять конец человека... Я верую, что человек не просто выстоит, он восторжествует.

Вызванный болезнью «хвост» усталости еще долго сопровождал Завадского. Все чаще он вынужден был выезжать на отдых в подмосковные санатории, Дома творчества. Особенно Завадский любил Дом творчества архитекторов в Суханове. Там привлекала богатая библиотека и удивительная природа. Он любовался домом Волконских, с наслаждением бродил по старинному парку, прислушивался к пению птиц.

Он наконец закончил свою книгу, которую назвал «Учителя и ученики», и передал ее в издательство «Искусство».

Постепенно возвращался вкус к сценической работе.

Завадский предполагал создать новую редакцию «Маскарада», омолодить спектакль.

Очень надеялся осуществить давнюю мечту — поставить «Гамлета». Образ датского принца с юности бередил воображение. Завадскому не довелось сыграть этой роли, но, по собственному его признанию, он всегда был наполнен внутренним светом души Гамлета. Что привлекало режиссера в шекспировской трагедии? Сила правоты героя. Гамлет силен даже и погибающий, потому что ему открылась истина и у него хватило мужества сказать правду во всеуслышание: сказать подлецу, что он подлец, выступить яростным противником всех темных сил земли и неба... «Гамлет» — спутник всей моей жизни», — признавался Завадский.

В октябре 1972 года печать сообщила, что театр имени Моссовета приступил к постановке «Гамлета». Завадский начал репетировать с Бортниковым, которого выбрал на заглавную роль. Но Бортников, к несчастью, сломал ногу, и репетиции оборвались.

Не осуществилось и намерение режиссера поставить «Живой труп» с Леонидом Марковым в роли Федора Протасова.

Особенно упорно размышлял над наследием А. Н. Островского, перечитывал пьесы, статьи, письма. Ведь это же подлинный пророк великой русской школы сценического мастерства! Коли Островский создал народный, истинно русский театр, то он должен быть и нашим современником. И у Завадского родился замысел поставить цикл пьес драматурга. «Это должно быть развитием всего, что я делал до сих пор, — говорил он труппе. — Коротко можно передать словами: из сегодняшнего дня в прошлое, чтобы вместе с великим классиком... заглянуть в завтрашний день».

Задуманный совместно с И. С. Анисимовой-Вульф спектакль «Последняя жертва» — первый из цикла! — вышел в 1973 году. Он поразил всех молодостью, озорной фантазией, артистическим блеском. Режиссер писал, что в работе над «Последней жертвой» он с новой силой почувствовал, как необходим Островский советскому театру. Ставя пьесу, он прибегал к своим излюбленным сценическим приемам, привлекая музыку, обнажая игровые моменты действия, заостряя жанровые его краски — как комедийно-обличительные, так и драматические. На сцене развертывался спектакль в спектакле, возникала вторая рампа и еще один занавес, а по краям — ложи, обращенные к зрительному залу. Появлялся введенный театром персонаж-наблюдатель, своего рода посредник между сценой и залом. В его ненавязчивых комментариях выражался современный взгляд на события пьесы. Много нового внес в истолкование Фрола Федулыча Прибыткова артист Л. Марков. В его герое постепенно нарастал протест против окружающей фальшивой и растленной среды, под сдержанностью и корректностью его манер вдруг обнаруживалась глубокая человечность. «Этот яркий, волнующий спектакль проникнут верой в Островского, в мудрость и человечность его нравственной концепции, нетерпимостью ко всему, что унижает и уродует человека, — писал профессор Б. Н. Асеев. — Отсюда какая-то особая страстность идейно-нравственного и отрицания, и утверждения, страстность, делающая закономерной подчеркнутую театральную яркость, заостренность и смелость выразительных средств и формы спектакля».

В следующем году Завадский обновил сценическую редакцию пьесы В. Н. Билль-Белоцерковского «Шторм», которую театр подготовил еще к пятидесятилетию Октябрьской революции. Режиссер прочел «Шторм» как «жестокую пьесу о жестоком и трудном времени». Он стремился, чтобы спектакль прозвучал как публицистически заостренный художественный документ. Была найдена форма спектакля-концерта, спектакля-митинга. Актеры играли в современных костюмах, почти без грима, лишь вкрапляя в одежду некоторые атрибуты давней эпохи. Действие возникало из стиха о бойцах, которые «сделали первый шаг», и завершалось поэтической строкой — заветом революционного поколения потомкам. Эпизоды чередовались с кинематографической быстротой. Актеры действовали на авансцене в скрещенных лучах прожекторов. Лишь массовые картины занимали все пространство. Завадский стремился приблизить революционную историю к нашим дням, утвердить связь времен и преемственность идеалов. Сквозь героев «Шторма» он как бы вглядывался в людей сегодняшних, напоминая о высокой нравственной мере, о чувстве гражданского долга и совести, которым человек должен хранить верность всегда.

Завадский нашел в себе силы, чтобы снова в конце 1973 года побывать в Америке. Провел там почти месяц, посетил Нью-Йорк, Вашингтон. В университете штата Индиана в городе Блюмингтоне выступал с докладами о

советском театре, о Станиславском. Встречался с давними знакомыми — участниками спектакля «Вишневый сад», с руководителями театра «Арена-стейдж». Режиссер радовался тому, что идеи Станиславского волнуют и находят живой отклик у американской театральной общественности.

В эту пору Завадский начал хлопоты по реорганизации статуса театра — Театр не имени Моссовета, а Театр Моссовета, своего рода муниципальный — и образцовый! — театр.

Он мечтал параллельно создать театр-лабораторию, где имелся бы простор для свободных поисков, для дальнейшего развития творческих принципов Константина Сергеевича. Однако дело двигалось туго... Завадский огорчался.

Растущую тревогу вызывало все ухудшавшееся состояние здоровья Веры Петровны Марецкой, дорогой «Ве Пе», как все звали ее в театре. Актриса перенесла две тяжелые операции, доктора не лишали надежд на излечение, но...

Завадский всегда, думая о Марецкой, испытывал чувство ни с чем не сравнимой благодарности и восхищения. Разве среди всех художников, с которыми его свела судьба, «Ве Пе» не была самым верным другом, самым стойким строителем театра?! Сколько раз в трудные минуты ему помогал ее трезвый практический ум, как часто ему становилось легче и увереннней рядом с ней, такой душевно щедрой, доброй, энергичной, живущей весело, озорно и своенравно.

Именно Марецкая была и оставалась сердцем, душой театра, строила его, боролась за него, помогала отстаивать в трудные минуты, «ложилась на рельсы» в часы, казалось бы, неминуемых катастроф, не давала в обиду тех, кому верила, яростно защищала их — самоотверженно, бесстрашно и бескомпромиссно.

Когда надо было о чем-то попросить, что-то достать, сделать что-то важное для театра, Вера Петровна говорила: «Иду на таран!» И часто достигала своего — решительностью, напором обаяния. А разве был хотя бы один случай, чтобы Марецкая не выручила театр, отказалась сыграть замененный спектакль — даже, если она бывала нездорова... Завадский знал, что «Ве Пе» доверяла ему во всем. Когда готовила новую роль, то уединялась с Юрием Александровичем на долгие часы для совместной работы, «мучила» его, проверяя данные ей мизансцены, докапываясь до мельчайших деталей роли.

Их сын Евгений Юрьевич Завадский избрал профессию отца. Он режиссер Театра имени Моссовета. Евгений Юрьевич вспоминал: «Отец и мать! Удивительное это было сочетание почти полярных художников и людей, ревниво любивших друг друга. Всю жизнь прошедших вместе и в то же время врозь, но строивших единый дом — Театр. Все время трогательно оберегавших друг друга от любых внешних опасностей и так же неумолимо и взаимно придиравшихся к малейшим промахам или неточностям. Потребность в общении, как в дыхании, — если не виделись в театре (да если и виделись), постоянные приходы друг к другу домой, непрестанные телефонные разговоры, бесконечные письма и открытки со стихами и рисунками, с подробными рецензиями и неизменным подбадриванием. Письма, в которых и театр, и жизнь. Но какая жизнь!..»

...Летом 1976 года Завадский был вместе с театром на гастролях в Минске. Гастроли прошли удачно. Но радость этого успеха омрачалась состоянием здоровья Марецкой: она опять и, видимо, надолго заболела. Он навещал ее, снова и снова звонил по телефону. Зная, что Вера Петровна и в больнице продолжает работать, намереваясь исполнять стихи полюбившихся поэтов, Завадский привез ей свой магнитофон.

А Марецкая в те дни и месяцы испытывала беспокойство за «Ю. А.». В одном из писем приятельнице она писала: «Завтра день рождения Ю. А., ему 82 года! Это невероятно! Хотя бы он подольше пожил — уж очень он такое неприспособленное и незащищенное по таланту своему созданье. Сейчас я пробую заказать телефон на утро. Очень плохая тут слышимость, а то просто нету связи. Ну, Ю. А. тебе, наверное, сказал, что гастроли прошли успешно. Спасибо, что не впал в депрессию, а то с ним это бывает. Он очень реагирует на мнения людей».

Основания для беспокойства имелись. Завадский сам все явственнее ощущал, как быстро стали таять силы. Тревога нарастала в душе. Еще столько замыслов, забот... И хочется работать! Завадский упрямо сопротивлялся своей слабости, усилием воли гнал себя с постели. В октябре он дважды приезжал в театр. На открытии сезона 6 октября выступал перед труппой, говорил, что продолжает борьбу за реорганизацию театра. Спустя две неде-

ли на заседании театрального художественного совета Завадский делился своими сокровенными мыслями. Взволнованно говорил о необходимости больше доверять художникам:

— Эти бесконечные инстанции... Они бесконечно спорят между собой. Одни говорят, что это прекрасно, другие — нехорошо. Кроме усталости, я сейчас еще и ожесточен. Мне слишком мало времени осталось жить и действовать. Но я должен почувствовать поддержку. Я пришел к вам, чтобы вы, не придираясь к словам, поддержали меня...

Его сызнова волновала судьба наследия Станиславского. Он только что прочел недавно опубликованный четвертый том «Летописи жизни и творчества Станиславского», который разбередил память. Вновь перед ним возник образ великого художника. Он напомнил актерам слова Леонидова о Станиславском: «Возьмите любой театр на земном шаре, и вы найдете что-нибудь от Станиславского».

В один из тех же октябрьских дней по-прежнему во всем помогавшая ему Тамара Фатхутдинова вошла с новой книгой в руках. Это был подарок от автора — известного исследователя творчества Станиславского В. Н. Прокофьева. Книга называлась «В спорах о Станиславском», на титульном листе Юрий Александрович прочел дарственную надпись, которая кончалась словами: «...эта книга — крик души против несправедливого отношения нашего театрального поколения к гению Станиславского».

С Прокофьевым Завадский был хорошо знаком и высоко ценил его. Через несколько дней он позвонил ученому, поблагодарил за книгу, сказал, что она его очень взволновала:

— Мы все перед Станиславским в большом долгу. И ваша книга об этом убедительно говорит... Вы высказались по самым главным проблемам театрального искусства XX века... И мне сейчас стало многое яснее в соотношении великих имен.

Завадский говорил чуть слышным голосом, с усилием.

— Ваша книга важна сейчас, когда в головах у многих царит такая путаница.

— Мне хотелось своей книгой, — заметил Прокофьев, — опровергнуть получившую в театральных кругах широкое хождение теорию развития искусства путем преодоления, отрицания опыта и достижений великих предшественников... У молодого поколения с именем Станиславского стало ассоциироваться искусство XIX века, которое оставили якобы позади современные новаторы.

— Эта теория — чепуха! И Вахтангов и Мейерхольд вышли из Станиславского и многим ему обязаны.

— Станиславский — великий реалист... Он открыл законы органического творчества актера, и он никогда не канонизировал формы и приемы искусства.

— Творчество Станиславского, — подхватил Завадский мысль Прокофьева, — действительно нельзя уложить в строгие рамки. Сколько театральности было в поставленной им опере «Севильский цирюльник»! Станиславский хотел ввести в спектакль звездочетов, которые бы выходили на сцену из зрительного зала... Он обладал огромной фантазией, которая не укладывается ни в какие существующие формы.

...Теперь, когда болезнь, усталость все чаще приковывали его к дому, к постели, у него появилось гораздо больше возможностей для уединенных раздумий. Он перебирал в памяти свои спектакли, встречи, которыми одарила его судьба. И, отодвигая, заслоняя остальных, возникал Станиславский: со временем опыт учителя все больше и больше осознавался как явление неповторимое, огромнейшее, гениальное — разве не верил он, что человечество сможет подняться на такую высоту, когда искусство театра станет книгой жизни?!

Пафосом этого стремления пронизано написанное Завадским той же осенью предисловие к томику режиссерских экспозиций Станиславского, вскоре опубликованному.

Для себя он решил: пока дышу, буду жить, трудиться и не выключаться из каждодневного потока жизни. Признавался, что до семидесяти пяти чувствовал себя еще вполне прилично, а как перевалило за семьдесят пять — стал рассыпаться...

Завадский продолжал много читать, в меру сил работал над статьей-рефератом «Мысли о современном театральном искусстве». Еще с середины шестидесятых годов его тревожили противоречия, симптомы неблагополучия, которые он различал в развитии советской сцены. Почему часть театров все топчется на месте? Как противостоять распространяющемуся ложному пониманию традиций, искажению и опрощению системы Станиславского?

Можно ли мириться с возрастающим обилием пошлости, обывательщины, особенно в телевизионных постанов-

ках? Забыли: Константин Сергеевич требовал от актеров, чтобы прежде всего они были людьми...

В декабре в хирургической клинике на Ленинских горах Завадскому сделали операцию. Новый, 1977 год Завадский встречал в больнице.

...Седьмого января его привезли домой. Вскоре он начал подниматься, а спустя еще некоторое время вновь в сопровождении Тамары стал приезжать в театр.

Всем запомнилась его беседа с коллективом 22 февраля. Последняя. Она происходила, как и обычно, в большом репетиционном зале. Сколько напряженных, счастливых часов и дней его жизни протекло в этих стенах!

Завадский говорил минут сорок. Рассказал о только что состоявшейся встрече в Министерстве культуры. Поделился своими мыслями о выполнении последних постановлений ЦК КПСС о работе с молодежью и в особенности о Законе о сохранении памятников истории и культуры, недавно утвержденном Советом Министров.

— Этот закон имеет огромный резонанс во всем мире. Самая варварская, как казалось нашим идеологическим противникам — страна, оказывается, придает огромное значение культуре, явлениям искусства... Теперь, если вы вмешаетесь в судьбу какого-нибудь храма, протестуя против его разрушения, вам не скажут, что вы занимаетесь религиозной пропагандой.

Завадский снова повторял наболевшее на сердце: живому театру принадлежит непреходящая роль... Общий уровень сегодняшней сцены, пожалуй, четверочный. А театр советский должен быть не только пятерочным, но и выше этих оценок.

Он говорил тихо, как на исповеди. Было заметно, что произнесение фраз требовало от него немалых усилий.

Он, видимо, чувствовал, что обязан сказать все слова, которые, быть может, напрасно не произносил вчера и успеет ли произнести завтра.

— Сейчас мой возраст — мое преимущество. Я никого не боюсь и чувствую себя обязанным говорить там, где это имеет смысл, а не просто болтать, — настаивать, защищать, бороться, не боясь никаких авторитетов, тем паче никакой нашей бюрократии в области искусства, которая, на мой взгляд, является чудовищным тормозом в развитии искусства...

Завадский отложил в сторону блокнот и карандаши, которые теребил в руках. Заговорил воодушевленно, с подъемом:

— Я должен собрать все свои силы, чтобы не колебаться... Несмотря на физическую усталость, я не ощущаю в себе старости. И это меня радует. Я благодарю за поддержку, которую чувствую в вас.

Актеры долго аплодировали ему.

В конце марта наступило резкое ухудшение, болезнь переходила в завершающую стадию. Его положили в больницу. Здесь его навещали близкие, друзья. Он все пытался бодриться. Тосковал по Галине Сергеевне, которая в этот момент находилась в столице Франции — сопровождала группу танцовщиков Большого театра, выступавших с программой. Завадский несколько раз заказывал телефонный разговор с Парижем. В последнем из них снова спрашивал, скоро ли закончатся гастроли.

Здесь же, в соседнем корпусе больницы, находилась Вера Петровна Марецкая. Она по два раза в день навещала Завадского, превозмогая собственные немощь и хворь. Смотрела на его исхудавшее лицо, пыталась шутить и улыбаться, а у самой от жалости сжималось сердце. Но она надеялась на его выздоровление. Быть может, лишь она одна не знала и не догадывалась о том, что знали уже все... «Если бы я знала, что он уходит, может быть, я устроила бы ему последний «спектакль», бывала бы у него еще чаще, еще ближе, еще веселей», — корила потом себя Вера Петровна.

В один из вечеров, когда Завадский пошел перед сном умываться, у него пошла горлом кровь. Всю ночь врачи пытались остановить кровотечение. К утру это удалось. Завадский уснул. И не проснулся.

По воле покойного его прах захоронили в могилу матери на Ваганьковском кладбище.

Восьмого апреля Москва прощалась с Завадским. Урна с прахом стояла на сцене его театра, окруженная множеством венков и цветов. Выделялся большой венок из белых гвоздик, увитый белой шелковой лентой с золотыми буквами: «Юрию Завадскому — Галина Уланова».

Давний и верный его друг Иван Семенович Козловский, бледный, с покрасневшими от слез глазами, вышел вперед. В тишине зазвучал голос певца, оживали строки поэта, который столько десятилетий вдохновлял Завадского...

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит...

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Ю. А. ЗАВАДСКОГО

1894, 13 июля (по новому стилю) — родился в Москве в семье чиновника акцизного ведомства, коллежского асессора.

1902 — Поступил в 9-ю Московскую гимназию имени Медведниковых.

1913 — Окончил гизмназию.

Поступил на юридический факультет Московского университета.

1913—1916 — Занимается живописью в школах С. Ю. Жуковского и П. И. Келина.

1915 — Поступает в театральную студию Е. Б. Вахтангова (Мансуровскую).

1919, 15 марта — Премьера первого самостоятельно поставленного спектакля «Обручение во сне».

Весна — разрыв с Е. Б. Вахтанговым. Отъезд в Харьков, потом в Кисловодск.

1920, лето — Возвращение в Москву, в студию Е. Б. Вахтангова.

1920—1924 — Актер и режиссер Третьей студии МХАТа (Вахтанговской).

1921, 13 ноября — Премьера второй редакции спектакля «Чудо святого Антония» (совместно с Е. Б. Вахтанговым).

1922, 27 февраля — Премьера «Принцессы Турандот», где играет роль Калафа.

Лето — гастроли Третьей студии в Швеции и Германии.

1924 — Уходит из Третьей студии. Поступает актером в Художественный театр.

1 апреля — Учредительное заседание студии под руководством Завадского.

1924—1936 — Артист Московского Художественного театра.

1924—1936 — Художественный руководитель студии, а с 1927 года — Театра-студии под руководством Завадского.

1931, 26 марта — Открытие Театра-студии под руководством Завадского в Головином переулке на Сретенке.

1932—1935 — Художественный руководитель Центрального театра Красной Армии (параллельно руководитель Театра-студии).

1933, январь — Присвоено звание заслуженного артиста РСФСР.

1936—1939 — Художественный руководитель Драматического театра имени М. Горького в Ростове-на-Дону.

1940, 8 октября — Премьера спектакля «Трактирщица» в Театре имени Моссовета.

1941—1977 — Художественный руководитель Театра имени Моссовета.

1941, 4 марта — Премьера спектакля «Машенька» в Театре имени Моссовета.

Октябрь — эвакуация Театра имени Моссовета в Чимкент.

1942, апрель — Переезд Театра имени Моссовета в Алма-Ату. Присвоено звание народного артиста РСФСР.

1943, 13 марта — Премьера спектакля «Нашествие» в Театре имени Моссовета.

Октябрь — Возвращение Театра имени Моссовета Москву.

1944, сентябрь — Принят в члены ВКП(б).

1945 — Награжден орденом Ленина.

1946 — Присуждение Государственной премии I степени за постановку спектаклей «Нашествие», «Отелло», «Встреча в темноте».

1948 — Присвоено звание народного артиста СССР.

1949 — Награжден орденом Ленина.

1954—1958 — Художественный руководитель ГИТИСа имени А. В. Луначарского.

1957, 4 ноября — Премьера спектакля «Дали неоглядные».

1959 — Переезд Театра имени Моссовета в новое помещение в саду «Аквариум».

1960 — Поездка в США, работа над спектаклем «Вишневый сад» в Нью-Йорке.

1963, 15 декабря — Премьера спектакля «Маскарад» (вторая редакция).

1965, 13 апреля — Присуждение Ленинской премии за спектакль «Маскарад».

Май — июнь — Гастроли Театра имени Моссовета в Париже и Болгарии. В издательстве «Искусство» вышла в свет книга Ю. А. Завадского «Об искусстве театра».

1967, ноябрь — Премьера спектакля «Шторм» (вторая редакция).

1969, 11 ноября — Премьера спектакля «Петербургские сновидения».

1971 — Награжден орденом Ленина.

1973, 5 апреля — Присвоено звание Героя Социалистического Труда, награжден орденом Ленина за выдающиеся заслуги в развитии советского театрального искусства.

1977, 22 февраля — Последний раз выступает перед труппой театра.

5 апреля — кончина Юрия Александровича Завадского.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Завадский Ю. По пути Вахтангова. — «Советский театр», 1932, № 10—11.

Завадский Ю. О внешнем оформлении образа. М., 1934.

Завадский Ю. Работа режиссера с художником и композитором. — В кн.: Режиссер в советском театре. М.—Л., 1940.

Завадский Ю. Содружество муз. — «Вопросы литературы», 1964, № 3.

Завадский Ю. Об искусстве театра. М., 1965.

Завадский Ю. О театре и о себе. — «Театр», 1967, № 10.

Завадский Ю. О самом сокровенном. — «Театр», 1969, № 1.

Завадский Ю. «Преступление и наказание». Экран и сцена. — «Искусство кино», 1970, № 8.

Завадский Ю. Сознание цели. — «Театр», 1971, № 3.

Завадский Ю. Слово к молодым. — «Театр», 1971, № 8.

Завадский Ю. Богатство бедных людей. — «Литературная газета», 1971, 10 ноября.

Завадский Ю. Островский в моей жизни. — «Театр», 1973, № 4.

Завадский Ю. Учителя и ученики. М., 1975.

Завадский Ю. Рождение спектакля. М., 1975.

Завадский Ю. Музыка со мной с раннего детства. — «Музыкальная жизнь», 1975, № 23.

Завадский Ю. Актриса. Ф. Раневской — 80. — «Искусство кино», 1976, № 10.

Завадский Ю. О главном. — «Советская культура», 1977, 8 марта.

Завадский Ю. Завещание молодым. — В кн.: Твой дебют. М., 1978.

Завадский Ю. Обращение к читателю. — В кн.: Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. Т. 1. М., 1980.

* * *

Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954—1961.

Евг. Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959.

Воспоминания о Вере Марецкой. М., 1985.

Головашенко Ю. Режиссура спектаклей об Отечественной войне. — В кн.: Театральный альманах, кн. 2/4. М., 1943.

Докутович Б. Актер и роль. Некоторые режиссерские уроки Ю. А. Завадского. М., 1983.

Захава Б. Вахтангов и его студия. М., 1927.

Зубков Ю. Чем нам дорог Завадский. Профиль артиста. — «Литературная Россия», 1969, 11 июля.

Любомудров М. Завадский. — В кн.: Портреты режиссеров. Вып. 2. М.—Л., 1977.

Марецкая В. Мой учитель. — «Огонек», 1974, № 29.

Марков П. «Петербургские сновидения» и режиссура Ю. А. Завадского. — В кн.: Марков П. О театре. Т. 4. М., 1977.

Монахов Ф. Юрий Завадский о театре: служенье муз. — «Советская Россия», 1980, 27 июля.

Мордвинов Н. Дневники. М., 1976.

Мордвинов — Арбенин. Спектакль. Репетиции. М., 1987.

Образцова А. Театр имени Моссовета. М., 1959.

Образцова А. На ярмарке чувств. — «Вечерняя Москва», 1973, 26 сентября.

Парфенов Л. Николай Мордвинов. М., 1981.

Полякова Е. Через горы времени. — «Театр», 1968, № 12.

Родина Т. Новые работы Ю. А. Завадского. — В кн.: Театр. М., 1945.

Романов А. О Завадском. — «Театр», 1960, № 2.

Цветаева М. Повесть о Сонечке. — «Новый мир», 1976, № 3; 1979, № 12.

Юрасова Г. С великой болью и гневом. — «Театральная жизнь», 1971, № 22.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Любомудров М. Н.

Л 93 Н. Симонов. Ю. Завадский. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Мол. гвардия, 1988. — 398[2] с., ил — (Жизнь замечат. людей. Сер. биогр. Вып. 5 (644)).

ISBN-5-235-00223-7 (2-й з-д)

Критик и историк театра М Н Любомудров рассказывает о двух замечательных деятелях русского советского театра Очерк «Николай Симонов» посвящен крупнейшему трагическому актеру, художнику героико романтического направления В очерке «Юрий Завадский» автор пишет о жизненном и творческом пути ученика Вахтангова — крупного режиссера и педагога, внесшего весомый вклад в сокровищницу советского театра

Л $\frac{4702010200-048}{078(02)-88}$ 160—88 **ББК 85 334 3(2)7**

ИБ № 5760

Марк Николаевич Любомудров

Н СИМОНОВ Ю ЗАВАДСКИЙ

Зав редакцией **С Лыкошин**
Редактор **Г. Сальникова**
В книге использованы авторские фото **В Петрусовой**
Художественный редактор **А. Степанова**
Технический редактор **Г. Прохорова**
Корректор **Т. Пескова**

Сдано в набор 07 08 87 Подписано в печать 04 01 88 А00991 Формат 84×108/32 Бумага типографская № 1 Гарнитура «Обыкновенная новая» Печать высокая Условн печ л 21+2 52 вкл Усл овн кр отт 25 51 Учетно изд л 26 2 Тираж 150 000 экз (75 001—150 000 экз) Цена 2 руб Заказ 989

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательско полиграфического объединения ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия» Адрес ИПО. 103030, Москва, Сущевская, 21

ISBN 5-235-00223-7 (2-й з-д)